ИСКУССТВО КИНО

2 0 1 0



телеканал
Домашний
www.domashny.ru

40 IS THE NEW 20

КОРТНИ КОКС В НОВОМ СЕРИАЛЕ

ГОРОД ХИЩНИЦ

по будням
22:00

Во многом этот номер продолжает разговор об особенностях национальной ментальности, поскольку проблемы, поднятые в предыдущем номере, кажутся нам чрезвычайно актуальными сегодня, когда общество, культура, художественная интеллигенция призваны осознать необходимость реформирования, определить цели, средства и механизмы инновационных процессов. Одни авторы прямо и опосредованно вступают в дискуссию с материалами, опубликованными в №10 (рубрики «Комментарии», «Media»), другие рассматривают типологию мировоззренческих представлений в иных аспектах — например, через призму восприятия широкой зрительской аудиторией «школы жизни», предлагаемой отечественными сериалами («Репертуар», «Media»). Еще одна грань темы — художественное восприятие и среда, среда и социальная психология, вызовы времени и культурные запросы общества — затронут в нашей беседе с известными российскими архитекторами Евгением Ассом, Юрием Григоряном и Алексеем Муратовым, главным редактором журнала «Проект Россия».

Часть номера посвящена постоянной теме журнала — документальному кино: в рубрике «Разборы» вы прочитаете материалы о фестивале «Флаэртиана» (Пермь) и программе «Свободная мысль» (ММКФ) — о ней рассказывают ее кураторы Григорий Либергал и Сергей Мирошниченко. О том, как телевидение может помочь авторскому кино и поддержать артхаус, размышляют участники дискуссии, состоявшейся в рамках фестиваля «2morrow» («Здесь и теперь»). Настоящим открытием для читателей станет замечательный перевод текстов Жан-Люка Годара, отметившего свое восьмидесятилетие («Публикации»); завершают номер короткая киноновелла Александра Лунгина и Сергея Осипьяна и рассказы сценариста Юрия Солодова («Чтение»).

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №11/2010



З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



«Дау»,
режиссер
Илья Хржановский
(рабочий момент)

Где кино?

Сегодня проблема выживания артхауса на российском телевидении стоит особенно остро. Отсутствие взаимопонимания между руководителями каналов, продюсерами и дистрибьюторами, четкого законодательства, способного упорядочить их отношения, усугубляют ситуацию, связанную также с неготовностью широкой аудитории воспринимать серьезное авторское кино. В рамках фестиваля современного кино «2morrow», проходившего в Москве с 14 по 18 октября 2010 года, состоялся «круглый стол», посвященный этим актуальным проблемам и поиску эффективных решений. В дискуссии приняли участие киновед и культуролог Кирилл Разлогов, продюсер Артем Васильев, кинопрокатчик и программный директор фестиваля «2morrow» Антон Мазуров. Модератором дискуссии выступил вице-директор агентства Unifrance по делам Восточной Европы, представитель отборочной комиссии Каннского кинофестиваля Жоэль Шапрон.

Антон Мазуров. Наш разговор посвящен телевидению — его взаимоотношениям с современным арткино. Какое место это кино — и мировой, и отечественный артхаус в своих лучших образцах — занимает на нашем телевидении, кому оно там интересно? Почему если такое кино и появляется на телевидении, то только глубокой ночью? Вот темы, которые мы сегодня обсудим.

Жоэль Шапрон. Вначале я коротко расскажу, как обстоит дело с телевизионным показом фильмов во Франции, поскольку у нас все организовано совершенно иначе, чем в России.

В середине 1980-х годов, когда во Франции начали появляться первые коммерческие телеканалы, правительство тут же осознало: если не будет строгого законодательства, регламентирующего показ кинофильмов на телеканалах, от этого пострадает и киноиндустрия в целом. Поэтому уже в 1986 году были разработаны новые законы, механизмы и правила, определяющие как структуру кинопоказа, так и обязательства телеканалов по капиталовложениям в кинопроизводство. Во Франции все телеканалы, как государственные, так и коммерческие, не могут показывать более 192 фильмов в год. Ведь если на телевидении будет переизбыток кино, зрители перестанут ходить в кинотеатры. Также через несколько лет был введен закон, согласно которому телеканалы, готовые показывать арткино, получают возможность демонстрировать дополнительно 52 фильма, однако не имеют права показывать их в прайм-тайм. Почему именно так? Известно, что во Франции новые фильмы выходят в прокат по средам, поэтому в этот день показывать кино по телевизору запрещено. В пятницу, субботу и воскресенье показатели посещаемости кинотеатров резко возрастают, соответственно, в эти дни телевизионные кинопоказы также запрещены.

Далее. Телеканал должен в обязательном порядке показывать европейское кино, оно должно составлять не менее 60 процентов от общего контента, причем это касается и сериалов, и фильмов. 40 процентов фильмов и сериалов должны быть франкоязычными — таким образом телевидение должно защищать и продвигать французскую культуру, язык и кинопродукцию.

Следующее правило. Если телеканал показывает как минимум 52 картины в год, он тут же начинает подчиняться другому закону, согласно которо-

му обязан вложить деньги в кинопроизводство — не менее 3,2 процента коммерческого оборота только в европейское производство и 2,5 процента — во французское. К тому же три четверти всех этих денег направляются на производство фильмов независимых продюсеров, то есть тех, кто не сотрудничает с телеканалами. Каналы, в свою очередь, должны обращаться к независимым продюсерам, чтобы заказывать у них телесериалы или кинофильмы.

Насколько мне известно, в России все телеканалы вместе взятые показывают от 7 до 8 тысяч фильмов в год. При этом, если я не ошибаюсь, у них нет никаких обязательств ни в плане количества и частоты показов, ни в плане капиталовложений в европейское и российское кинопроизводство.

Артем Васильев. Суммы, которые вы называли, касаются и фильмов, и сериалов?

Жоэль Шапрон. Только фильмов. Сериалы я упомянул только в связи с количеством европейской и франкоязычной продукции на телевидении.

Еще один важный момент. Рекламные ролики кинофильмов запрещено показывать по телевидению — исключение сделано только для передач о кино. Вы сами понимаете, как дорого стоит показ полуминутного ролика в 8.30 вечера. Покупать это время могут только американские мейджоры, а мы не хотим создавать условия для несправедливой конкуренции.

Теперь о платных каналах. Наверняка все знают известный французский телеканал Canal+. Он был основан в 1984 году и тут же стал каналом кино и спорта. Для таких каналов действует совсем другое законодательство. Они могут показывать до 500 картин в год, но так же, как и бесплатные, не имеют права показывать кино в субботу между 6 и 11 вечера. У них иные обязательства по капиталовложениям: они должны вкладывать 12 процентов своего оборота в европейское производство и 9 процентов — в производство франкоязычной продукции. Примерно 80 процентов этих денег идет на предварительную закупку — то есть канал покупает для будущего показа еще не законченные фильмы. Расскажу немного о том, сколько вкладывает в кинопроизводство каждый телеканал. Canal+ в общей сложности вкладывает в европейское производство 200 миллионов евро, а во французское — 153 миллиона. Каждый год канал тратит 147 миллионов евро на предварительную закупку кинопродукции, и все эти деньги идут затем в производство. В прошлом году на Canal+ было показано более 400 картин, из них около 200 французских и 160 американских. То есть европейское кино должно быть приоритетным.

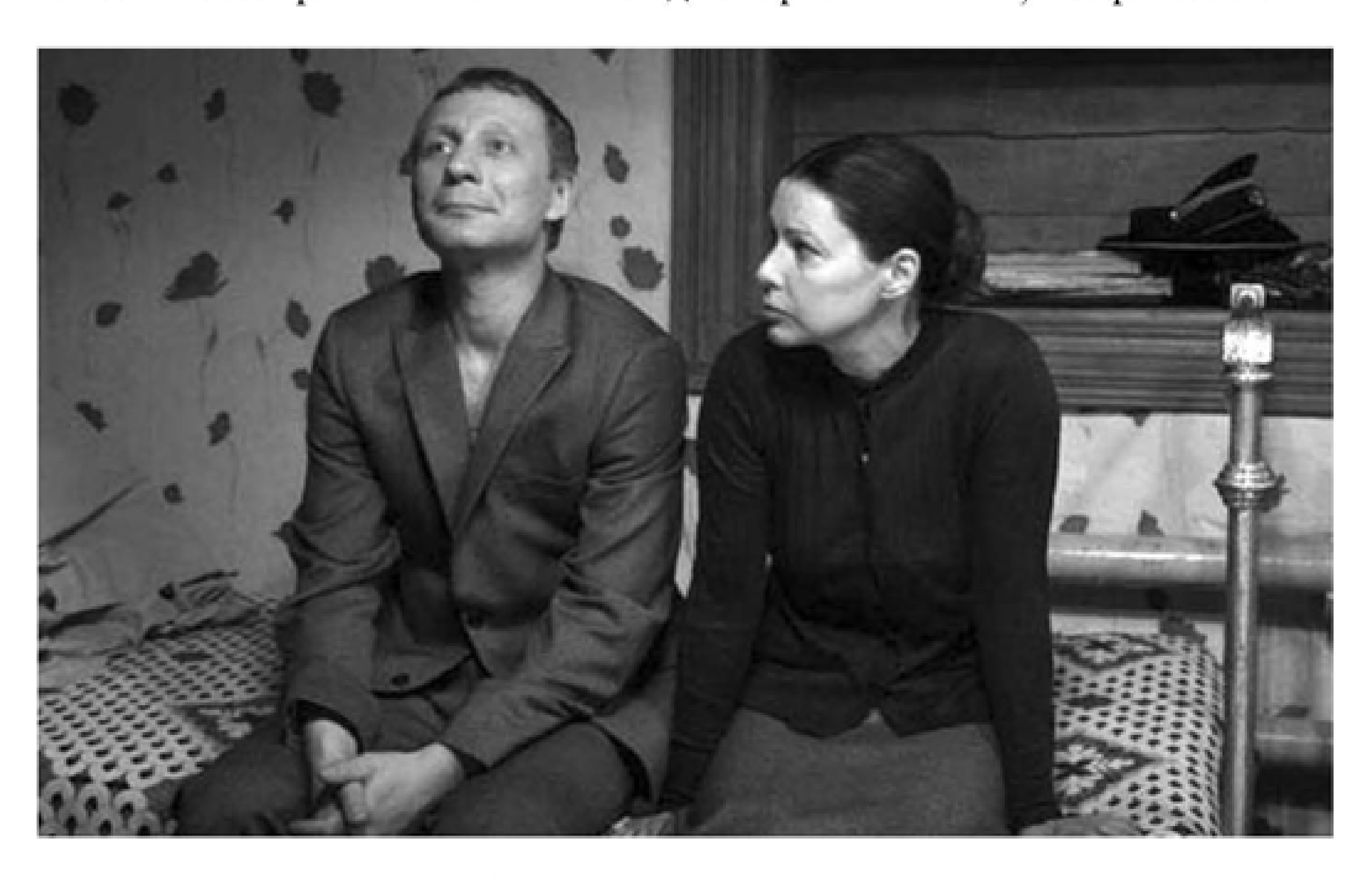
Еще один телеканал, о котором все тоже наверняка слышали, — ARTE. Это совместный франко-немецкий канал, созданный более двадцати лет назад, и поскольку он считается международным, для него действуют совсем иные правила, у него нет никаких обязательств ни по показам, ни по капиталовложениям в производство. Несмотря на это, в прошлом году ARTE показал 312 кинокартин, из них 120 европейских, 80 французских и 80 американских. То есть, не имея никаких обязательств, руководство телеканала все равно считает, что очень важно показывать европейское кино, потому что именно им, а не американским интересуется аудитория.

Я рассказываю все это, чтобы стало понятно, насколько французское общество внимательно следит за тем, что происходит на телеканалах. Насколько это важно государству. Сегодня во Франции, как и в России, кино на телевидении занимает далеко не первое место. Если взять 100 самых рейтинговых программ французского телевидения за прошлый или позапрошлый год, кинофильмов среди них будет очень мало. На первое место выходят сериалы, футбольные матчи, развлекательные шоу. Несмотря на это, законодатели считают, что законодательство, регулирующее показ кино на телеканалах, менять нельзя, поскольку это может нанести ущерб кинотеатральному прокату.

Также у нас существует очень важный закон о копродукции. Ни один телеканал не имеет права быть продюсером кинофильма. Он может участвовать только как копродюсер, вкладывать средства. И тут есть два крайне важных момента. С одной стороны, будучи копродюсером, канал, естественно, становится совладельцем копий фильма и, следовательно, получает деньги от всех

видов продажи прав на показ этой картины, а с другой — он сам предварительно покупает права на показ.

Все эти обязательства очень важны для существования французского кино, потому что, несмотря на работу довольно сложной системы, благодаря которой сегодня процветает французское кино, без принудительной помощи телеканалов наше кино не занимало бы то место в мире, которое оно занимает сегодня. Работая в Unifrance, я слежу за судьбой французского кино на российских телеэкранах. Мы заключили договор с компанией, которая отслеживает показы французских фильмов на девяти основных российских каналах. Должен сказать, что мы довольны: ваше телевидение показывает чуть более тысячи фильмов в год. Это очень много. Хотя, конечно, артхауса среди них намного меньше, чем раньше. Поскольку у телеканалов нет обязательств показывать то или иное кино, я прекрасно понимаю, что они предпочитают мейнстрим, поскольку арткино не дает высоких рейтингов. А о том, почему артхаусное кино так редко демонстрируется в прайм-тайм, мы, в частности, поговорим сегодня.



«Бубен, барабан», режиссер Алексей Мизгирев

Кирилл, расскажите о ситуации с кино на российском телевидении. В каком направлении сейчас развиваются телеканалы?

Кирилл Разлогов. Жоэль очень полно представил ситуацию во французском кино. Мне в этом плане легче, потому что ситуацию с кинопоказом на отечественном телевидении большинство из нас знают не понаслышке, хотя бы потому, что иногда читают телевизионную программу. Ясно, что по мере улучшения качества сериалов и другой продукции кинофильмы, как и во Франции, отступили на второй план и по рейтингу, за исключением каких-то совсем редких случаев, сильно им уступают. Нынешняя ситуация с кинопоказом сформировалась на протяжении последних пятнадцати лет и с середины 90-х годов существует практически в неизмененном виде. Помню, когда в 1993—1995 годах я делал программу «Киномарафон» к столетию кино, в сфере кинопоказа была абсолютная пустыня. Картины покупались случайно, с ними проводились разные коммерческие операции, и на телевидении они появлялись просто в силу того, что попадали в сферу внимания рекламной компании «Премьер-СВ», которая тогда монопольно контролировала Первый канал. В общем, ничего особенного не происходило. Затем помимо нашей программы, которая обратила внимание на киноклассику, появился канал НТВ, он сделал ставку на показ кинофильмов и новости, это был как раз образец смены телевизионных шаблонов. В течение определенного времени канал показывал по шесть шедевров в неделю — в основном, классические голливудские картины. В результате его рейтинг стал неуклонно падать, по-

скольку эти картины были интересны аудитории лишь поначалу, но когда их стали показывать практически каждый день, зритель пресытился и переутомился. И все помнят, что в конечном итоге НТВ стал показывать одного Чака Норриса, который был значительно дешевле и к шедеврам мирового кино не относился. В результате возникло ощущение, что выдающиеся фильмы прошлого не представляют интереса, тем более что до этого попытка канала ТВ6, заключившего с Тедом Тёрнером соглашение на показ голливудской классики, в коммерческом смысле тоже провалилась. Но, помню, тогда



«Бумажный солдат», режиссер Алексей Герман-младший

я с изумлением увидел, что знаменитые классические картины, которые я рекомендовал студентам ВГИКа как обязательные к просмотру, оставались на ТВ6 абсолютно нераспознанными. Был момент, когда киноман Андрей Дементьев на некоторое время «захватил» кинопоказ на REN TV и за грошовые цены показывал комедии с Фредом Астером днем и фильмы Марко Феррери ночью, но это тоже скоро прекратилось.

Прошло время, и ситуация более или менее стабилизировалась — стало происходить то же, что происходит в других странах: крупные голливудские компании за большие деньги продают основным каналам пакеты, дополнительно к которым дается некий балласт — с одной стороны, сериалы (некоторые из них иногда не доходят до экрана), с другой — классические голливудские картины. Когда на канале сидят люди, которые понимают, что такое кино, они, как в свое время Анатолий Максимов на Первом, поступают очень просто: кассовые голливудские картины идут в прайм-тайм, а Хичкок и сливки европейской киноклассики — поздней ночью. Если менее грамотные, то в балласт они берут не великие картины, а что попало, и показывают тоже как попало. Монополия голливудского кино в известной мере пошатнулась благодаря своеобразному террору отечественных сериалов и кино. Наши картины начали занимать первые строчки бокс-офиса, причем от качества картины это никак не зависело. Например, «Ночной Дозор», с которого все началось, и последовавший за ним «Дневной Дозор» — фильмы, на мой взгляд, чрезвычайно талантливые, а «Турецкий гамбит», который шел в кинотеатрах наряду с ними и давал такие же показатели, — чудовищно плох. Но это не имело абсолютно никакого значения, равно как и в случае с продолжением бессмертного произведения «Ирония судьбы, или С легким паром!». Главной была агрессивная, «террористическая» рекламная кампания, которая так или иначе свое дело сделала.

Сегодня в конкурентной борьбе между двумя основными телеканалами кино стало играть определенную роль, но каждый канал разработал свою технологию. Во-первых, количество русских блокбастеров резко сократи-

лось, телеканалы перестали их делать, и посещаемость российских фильмов сразу упала. Популярными остались только картины комедийных жанров, базирующиеся, опять же, на успехе телевизионных комических шоу. Фильмы как-то отошли на задний план. Второй канал сделал «гениальную» вещь: стал заказывать дешевые фильмы украинской студии. В субботу и воскресенье место сериалов занимают эти самые картины, которые по уровню даже на порядок ниже, чем сериалы.

Значительная часть картин, сделанных для кинотеатров, вообще появляется только на телевидении. Недавно мы получили список телевизионных фильмов и сериалов, номинантов на премию «Золотой орел», где в разделе телефильмов значилось около тридцати картин, которые раньше, в прошлом или позапрошлом году, шли у нас как фильмы для кинотеатров. Просто в прокат их никто не взял, а на телевидении все-таки выпустили. В частности, поэтому я бы категорически против телевидения не выступал. А дальше произошло стандартное размежевание между различными формами показа — появились платные кинематографические каналы — вроде НТВ+, их стало довольно много, и именно благодаря им кино в какой-то мере сохранило ведущие позиции на отечественном телевидении, хотя в кинозалах так называемый современный артхаус оттесняется на глухую периферию.



«Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину», режиссер Андрей Хржановский

Могу рассказать о собственном опыте: программа «Культ кино» существует уже без малого десять лет, в течение нескольких лет я показывал достаточно экзотические вещи, пока мне не указали на то, что есть великая классика, которая тоже нужна зрителю. И я стал показывать фильмы Феллини, Антониони, Висконти и прочих, иногда Вуди Аллена. Это решение сознательное, может быть, и разумное, потому что пришло целое поколение зрителей, которые не видели «Сладкую жизнь» и «Красную пустыню», так что по-человечески я могу это понять, но мне самому это не очень интересно. Хотелось бы показывать, например, тайское кино или что-нибудь совсем у нас неизвестное, про что никто, кроме меня и двух-трех человек, в России не слышал. Но делать это становится все труднее. Точно так же архаусное кино не европейского и не американского происхождения вытесняется из кинопроката. Жоэль Шапрон много говорил о том, как во Франции поддерживают европейское кино, а мне было бы интереснее услышать, как там себя чувствует кино стран «третьего мира». Ведь есть еще стран сто, где производятся фильмы. Как они представлены на французском телевидении? Думаю, примерно так же, как у нас. В общем, чтобы определить сегодняшнюю ситуацию, можно воспользоваться названием одного фильма: «Положение безнадежно, но не серьезно».

Это ситуация, вполне обычная для развития отношений кино и телевидения в нормальных условиях конкуренции.

Наши телеканалы значительно сильнее, чем все наши политики и депутаты вместе взятые, и они, конечно, никогда не дадут никаким законодателям ничего в этой системе менять. Телеканалы, как известно, в сфере политики играют значительную роль, следовательно, их интересы всегда будут лоббироваться. Я могу сколько угодно плакать о том, что место великой классики занял Чак Норрис, но я знаю, что показывать будут все равно Норриса. Какие-то лазейки найти можно, и чем больше каналов, тем легче это сделать. Но правила будет диктовать коммерческая логика, а культурная останется на втором плане, даже на любимом мною канале «Культура». Он, кстати, предпочитает придерживаться среднестатистического представления о культуре, то есть показывать вещи, которые всеми приняты и восприняты, а ничего авангардистского и близко не подпускать, что тоже понятно: все-таки это телевидение. Но, на мой взгляд, это нормальная эволюция, и по сравнению с 80-ми и 90-ми годами мы делаем огромные, просто семимильные шаги вперед. А что касается экспериментального кино, которое медленно, но верно душат, то это даже логично: где вы вообще надеетесь увидеть экспериментально-поисковое изобразительное искусство или экспериментальный авангардистский театр на телевидении? Такие вещи надо искать в кинотеатрах и на театральных площадках.

Жоэль Шапрон. Прежде чем перейти к отношениям независимых продюсеров с телеканалами, я хочу ответить на вопрос Кирилла Разлогова. По результатам 2007 года — данные не самые свежие, но все же — пять наших главных каналов показали 744 картины, из них 392 французские, — то есть большую часть, — 257 американских, 88 — из других стран Европы и 7 — из остальных стран. В прошлом году во Франции было снято 230 картин, из них 182 фильма были с мажоритарным французским капиталом и 48 — с миноритарным, то есть французские продюсеры были копродюсерами иностранных картин. Из этих 182 фильмов только 61 был сделан без участия какого-либо французского телеканала. Это значит, что наши отношения с телевидением очень тесные, — кино без телевидения сложно жить.

Я бы хотел попросить Артема Васильева рассказать, каковы в России возможности независимого продюсера и как строятся его взаимоотношения с телеканалами.

Артем Васильев. Сначала я не собирался выступать, на моем месте должен был сидеть руководитель одного из телеканалов, и мне было бы очень интересно с ним пообщаться. Я же могу просто рассказать про свой опыт работы с различными телеканалами. В первую очередь я очень благодарен двум российским телеканалам за то, что они, в каждом случае по-разному, но поддержали производство фильмов, которые я продюсировал. Первое подобное сотрудничество мы осуществили три года назад — с тех пор, надо сказать, ситуация довольно сильно изменилась. Мы с Алексеем Германом-младшим тогда снимали «Бумажного солдата», и нашим партнером был канал «Россия». Ситуация была такая: мы сняли часть фильма, что стоило нам огромного труда, и у нас закончились деньги. Мы пришли на канал и показали отснятый материал. Здесь я хочу сказать, что весь мой опыт отношений с телеканалами говорит о том, что системы действительно не существует, есть лишь отношения с конкретными людьми. Мне повезло, что мы пришли к тогдашнему генеральному продюсеру телеканала Сергею Леонидовичу Шумакову, который посмотрел материал, прочитал сценарий и через довольно короткое время сказал, что им это интересно и они готовы участвовать в производстве. На протяжении всего периода работы над фильмом он оказывал нам максимальную поддержку — финансовую, моральную, какую угодно. Вот так нам повезло. Канал оказался абсолютно полноценным партнером, причем, что удивительно, ничего не пытался нам диктовать, не навязывал никаких актеров. С большим энтузиазмом помогал фильму с промоушном. Фильм попал в конкурс Венецианского фестиваля и затем даже собрал пусть не огромные,

но достаточно приличные суммы в прокате, хотя прямой телевизионной рекламы не было.

Второй пример — фильм Андрея Хржановского «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину». У нас тоже не было денег, чтобы его закончить. И в этом случае нам довольно сильно помог Первый канал с его всем известным проектом «Закрытый показ». И если бы мы не применили «тяжелую артиллерию», административный или любой другой ресурс, у нас бы ничего не вышло. Но поскольку мы сумели с помощью друзей, товарищей и единомышленников как-то подготовиться, нам удалось договориться с каналом о предварительной закупке — пресейле. В результате мы получили деньги, на которые и закончили фильм. И тут мы тоже очень благодарны каналу за помощь.



Ток-шоу «Закрытый показ», Первый канал

Есть и третий случай. Наверное, мало кто видел фильм «Явление природы». Мы по-прежнему не можем продать его ни одному телеканалу. Это дебют Александра Лунгина и Сергея Осипьяна, он снят вообще без привлечения каких-либо государственных финансовых ресурсов. Просто несколько товарищей, я в том числе, скинулись и на свои личные деньги сделали очень низкобюджетный фильм. Мы надеялись, что какой-то из каналов купит права на его показ, но пока этого не происходит. Опять же думаю, что успех этой продажи будет зависеть исключительно от нашей настойчивости, чтобы не сказать наглости, а также от расположения звезд на небе. Говоря так, я еще раз хочу повторить, что, с моей точки зрения, настоящей системы взаимоотношений между независимыми продюсерами и телеканалами не существует.

У меня есть другой опыт, связанный с производством большого проекта, которым я сейчас уже как продюсер не занимаюсь, — это проект Ильи Хржановского «Дау», в котором участвует упомянутый Жоэлем Шапроном канал ARTE. Я наблюдал, как наши французские и немецкие сопродюсеры выстраивали взаимоотношения с этим телеканалом. Все было системно продумано: какие шаги нужно сделать и на каком этапе, какие бумаги подготовить, что показать, в какие сроки и так далее. Насколько я понимаю, ARTE имеет дело с продюсерами, репутация которых его устраивает, и, наверное, какой-то личностный фактор тоже важен в отношениях европейского продюсера с каналом. Но мой опыт и опыт моих коллег показал, что в России роль играет только и исключительно личностный фактор. Репутация может иногда влиять, но в какой-то совсем незначительной степени. Понятно, что существуют две определяющие мотивации. Первая — рыночная, экономическая, с которой до-

вольно тяжело спорить. Когда я прихожу к человеку, который отвечает за показ кино на канале, и предлагаю купить фильм, который считаю достойным внимания зрителей, мне тяжело что-либо противопоставить его железным аргументам — он показывает таблицу рейтингов, и я ничего не могу ему возразить. Рейтинг — вещь достаточно объективная, хотя в этом есть определенные сомнения: просто есть компания, которая меряет рейтинги телевидения, и все договорились ей доверять. Совершенно очевидно, что российские телеканалы являются крупнейшими продюсерами определенного российского кино.



«Сумасшедшая помощь», режиссер Борис Хлебников

И для них производство фильмов на основе комедийных шоу — замечательный способ продвижения своего же телевизионного продукта.

В отношении артхауса может действовать другая логика — настойчивости и построения отношений с конкретными людьми. Теоретически могла бы быть и третья логика, например, юридическая, но она связана с законом. И в этом плане я согласен с Кириллом Разлоговым — каналы сегодня сильнее законодателей.

Жоэль Шапрон. Перед тем как предоставить слово Антону Мазурову, я скажу еще несколько слов о Canal+, который взял на себя очень большие обязательства. Из 230 картин, произведенных во Франции в прошлом году, он предварительно закупил 134, был обязан это сделать. По закону гарантированный минимум, который Canal+ должен отдать продюсерам на производство европейского кино, составляет 3 евро 12 центов с каждого абонента канала к моменту подписания соглашения с продюсером. На производство французского кино — 2 евро 36 центов. За 134 купленные картины Canal+ отдал в производство в общей сложности 165 миллионов евро. Хочу отметить, что средний бюджет французского фильма в прошлом году составлял 5,1 миллиона евро. А серединный бюджет — то есть бюджет средней картины в списке из 230 — 3,06 миллиона евро. Интересно сопоставлять средний и серединный бюджет, потому что большие бюджеты, естественно, меняют и уровень среднего бюджета. Если один раз в год производится картина с бюджетом 40 миллионов евро, то надо понимать, что эта сумма отразится на среднем бюджете всех картин.

Теперь я передаю слово Антону, он расскажет о механизмах покупки фильмов.

Антон Мазуров. Я сначала немного обобщу, а потом поясню, какое отношение ко всему этому имею я. Когда Кирилл Эмильевич говорит, что ничего сделать нельзя, потому что телевидение сильнее, чем люди, которые у нас назы-

ваются депутатами, возникает ощущение безнадежности. Когда Жоэль Шапрон рассказывает о том, как дело обстоит во Франции, мы понимаем, что система связей телевидения и кино, в том числе артхауса, в принципе может быть нормальной — продуктивной, взаимовыгодной, приносящей пользу и бизнесу, и культуре. Артем говорит, что все строится только на личных отношениях. Если в слегка гротескной манере проанализировать этот контакт «глаза в глаза», то мы увидим то, что в России принято называть «кумовством», — старая советская методика, она работает до сих пор.



«Счастье мое», режиссер Сергей Лозница

Естественно, рыба гниет с головы. Один Владимир, собираясь взять власть, говорил, что сначала надо подчинить медиа — в то время это были газеты, — и когда они были взяты, дело пошло. Другой Владимир взял телевидение. Управляют нами, естественно, сверху, но через телевидение. Поэтому когда мы коммуницируем с миром, с властью, мы на самом деле общаемся с телевизором. Но тем, кто делает телевидение — их здесь сегодня нет, — не нужна коммуникация. Коммуникация — это попытка нащупать какой-то путь. У них путь нащупан, есть сетка программ, есть их система, так зачем коммуникация? Это грустно. Готовясь к этой дискуссии, мы предполагали, что с одной стороны этого стола будут сидеть те, кто покупает продукт и несет социальную ответственность за это, потому что они живут в этой стране, работают на телеканале и понимают силу телевидения. И каждый работающий там на определенном посту должен четко понимать, почему он покупает тот или иной фильм. Должна быть мотивация. Видимо, мотивации нет или она очень циничная.

Но мы знаем, что есть еще один «вход» на телевидение. Я сейчас объясню, какое я к этому имею отношение. Я не продюсирую кино. Я покупаю мировое арткино, прокатываю его в России и продаю на телевидение, за счет этого и существует наша компания. Это не то чтобы бизнес, а как бы и стиль жизни. Я хочу, чтобы арткино показывали, мною движет именно этот интерес. Если я хочу, чтобы мой интерес, или посыл, реализовывался, бизнес должен хотя бы выходить в ноль, а лучше — приносить какую-то прибыль. Известно, как у нас прокатывается арткино, как кинотеатры, да и зрители боятся фильмов с субтитрами — надо ведь читать, делать какие-то усилия, это мешает. Когда-то самая читающая нация в мире устала читать, видимо, перечитала. Дубляж загнал субтитрированное кино в одиннадцать кинозалов по всей России, и, соответственно, по итогам годового бокс-офиса мы получаем сборы в 0,1 процента. Окупается арткино только за счет телевидения. Но если фильм не выходит в про-

кат, цена при продаже на телеканал будет ниже. Не важно, что вышло одиннадцать копий. Хорошая информационная волна, «Пальмовая ветвь» или знаменитый актер в кадре тоже, наверное, имеют значение для телевидения. Но слоты, естественно, уменьшаются во времени, и картина задвигается в ночное время. Когда-то Андрей Дементьев действительно покупал в ночной слот самое уникальное кино, и некоторые артхаусные компании смогли показывать редкие фильмы не только на фестивалях, но и в обычной расслабленной обстановке в субботу и воскресенье. Сейчас этих слотов нет, каналу «Культура», как вы знаете, уже очень много лет, и он все-таки создан в формате и эстетике канала для сельских учительниц. Хотя там есть и прекрасные вещи. Но современное кино — вещь обоюдоострая и для «Культуры» не совсем приемлемая, поэтому огромное количество фильмов просто отсекалось. Что-то скромное, в классической эстетике он брал, но тоже далеко не все и за небольшие деньги.

Слотов для документального кино нет ни на одном канале. Для детского кино недавно появился канал «Бибигон», но по сути слотов тоже никогда не было. То есть некоторые категории зрителей просто игнорируются нашими теленачальниками. Роль играет «нечто» — огромная масса, этакое многоглазое чудовище. По большому счету нет диверсификации зрителей в интеллектуальном смысле. Формально она есть: это для этих, то — для тех, но по сути ее нет. Мы для телевидения — масса, материал.

Черный ход есть. Естественно, там сидят люди, которым ты смотришь в глаза и говоришь: «Купи фильм, а мы потом тебе отрежем часть денег». Это откат. Такая система есть, фамилии людей, которые занимается этим на телевидении много лет, всем известны. У меня в компании сейчас есть пакет из пятидесяти фильмов. Я сижу над каждой рецензией, разбрасываю всякие «завлекалки», выбираю красивые картинки. Иду на Первый канал, там сидит некий ответственный человек, точнее, его ассистентка. Она, полагаясь на свой вкус, эрудицию и образ жизни — поверьте, больше ни на что, — выбирает какие-то фильмы. Потом посылаю просмотровки, они смотрят их, получают удовольствие, но понимают, что деть это кино некуда. Удовольствие остается с ними, фильмы на телевидение не идут. Может, три фильма из десяти. Цена небольшая. Слот — 3 часа ночи. Вот так и существует хорошее кино.

Естественно, для изменения ситуации нужна политическая воля. Нужен кто-то вроде Андрея Дементьева, который в какой-то момент смог найти точку опоры, реформировать эти нездоровые отношения и как минимум нащупать путь и начать двигаться вперед. Я не говорю про введение системы, подобной французской, это для нас недостижимо, но двигаться нужно в этом направлении. У нас же — кумовство, XVI век, эпоха Ивана Грозного. Мы, к сожалению, все еще пребываем в состоянии варварства. Вроде бы динамично развивается телевидение, зарабатываются деньги на рекламе — что-то происходит, но на самом деле не происходит ничего. Наше телевидение — просто большая машина, которая ничего не производит. То есть производит какой-то плохо пахнущий второсортный продукт, причем даже его качество постоянно падает. И необходимая энергия, которую власть так стремится направить в русло патриотического воспитания и любви к Отечеству с большой буквы, на самом деле не вырабатывается. В этом трагедия нашей страны.

Жоэль Шапрон. Антон говорит про политическую волю. Во Франции политическая воля в области кино существует уже давно. Наш Центр кинематографии, аналог российского Госкино, был создан в 1946 году, когда американцы предоставили нам возможность перестроить Францию после войны. Они обязали нас открыть двери американскому кинематографу. Центр кинематографии объединил режиссеров и деятелей кино для защиты национального французского кинематографа. Организация Unifrance, которая занимается продвижением французского кино за рубежом, была создана в 1949 году, и с тех пор нам везет, потому что любые власти — и левые, и правые — всегда поддерживали кино, считая эту сферу очень важной. Французские чиновники всегда придумывали что-то, что защищало кино. Появилось телевидение — тут же

вышел закон, видео — новый закон, DVD — еще один. Все — в защиту кино.
Артем Васильев. У нас в этом плане тоже есть некое движение. Российское государство, как ответственный орган, хочет брать деньги с DVD и любых других носителей информации. Но я не об этом. Когда Антон говорил об ассистентке, которая смотрит кино, но не покупает, я вспомнил об одном моем важном наблюдении. У меня сложилось впечатление, что в каждом из этих людей живут два

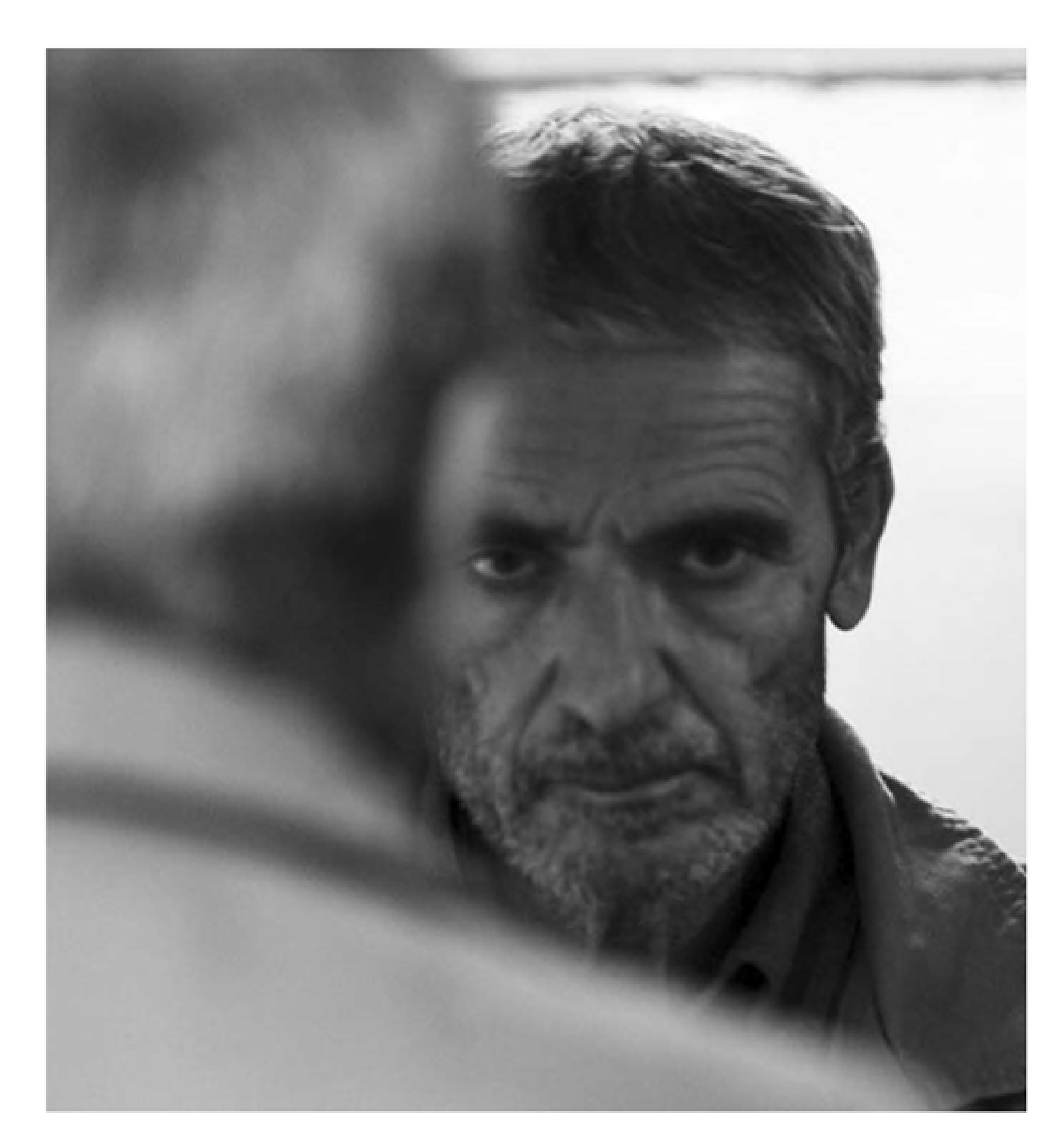


Телепрограмма «Культ кино», «Россия Культура»

разных человека. В личных беседах каждый говорит, что обожает сложное нестандартное кино, а через час он ценой каких-то мучительных усилий опускает свой вкус до уровня среднестатистической аудитории, совершает над собой насилие и уже в этом состоянии совершает закупку. Мне кажется, это симптоматично. У всех, с кем я общался на эти темы, так или иначе этот симптом наблюдается. Можно назвать это синдромом доктора Джекила и мистера Хайда.
Из зала. Проблема, которая сегодня обсуждается, действительно очень серьезная, потому что пропасть, которая отделяет современное телевидение от современного кинематографа, к сожалению, не сужается. Фильмам, если это не «Аватар», очень сложно пробиться на телевидение. Все слоты сегментированы, все подчинено рекламе, маркетингу, деньгам. Есть еще один аспект этой истории — каждая страна в своем телевизионном контенте защищает свое. Мы все видим экспансию англоязычной культуры на ТВ, самые известные и крупные в мире компании, продающие контент всему миру, — английские и американские, они лидеры на рынке. Что можно этому противопоставить? Я могу сказать про опыт зарубежных стран, у которых есть своя особенная культура. Например, в последнее время Япония делает большие шаги в продвижении своего контента, в том числе кино. Даже учредила специальную премию для байеров — тех, кто покупает их национальное кино. Индустрия вынуждена сама себя продвигать, самоорганизовываться. Есть еще один нюанс: телеканалы обычно работают с пакетами. Им тяжело работать с индивидуальным проектом или продюсером, представляющим один фильм. И здесь стоит поговорить о необходимости агрегации и организации контента, объединения продюсеров. Возможно, стоило бы начать создавать некие библиотеки фильмов с помощью государства, чтобы продвигать наше кино. Мы узнали, что во Франции это дает хорошие результаты. Может быть, нам все же стоит искать пути взаимодействия с законодателями, добиваться их поддержки.
Жоэль Шапрон. Мы действительно считаем, что объединение усилий всех, кто причастен к проблемам кино и телевидения, — один из ключевых моментов.

Unifrance как раз объединяет всех наших продавцов фильмов, однако это добровольное объединение, никто никого не заставляет становиться членами Unifrance. Что касается телевидения, существует организация TV France International, она работает так же, как Unifrance. Это ассоциация, членами которой являются все продавцы наших сериалов и телепрограмм, и опять же их никто не принуждает вступать в это объединение, это их воля. Законы — это, конечно, очень важно, но все должно быть основано на желании и взаимопонимании продавцов, дистрибьюторов и всех других работников индустрии, чтобы все осознавали: вместе они будут сильнее.

Из зала. Юлия Хомякова, *НИИ киноискусства*. Я семь лет проработала на канале «Россия» в службе документального кино, совмещая это с основной работой в НИИ киноискусства. И знаю точно: на телевидении сегодня существуют две власти — явная и теневая. К явной принадлежат люди, которых мы все знаем: Эрнст, Максимов,Шумаков. Теневая власть — это люди, имена которых никто не знает. Это те, кто сидит на рекламных деньгах. Сетку вещания составляют они. И вы можете представить на телевидение картину, в которой нет ничего непристойного и вызывающего, но ее все равно не примут. Могу рассказать о документальном кино, о том, что хорошо знаю. Может, эта ситуация частично объяснит вам, что происходит и в игровом кино. Документальных телефильмов нет на DVD и на торрентах. Но производство документального кино для телевидения — очень важная помощь индустрии. Именно так рассуждал Виталий Манский, когда создал на телеканале «Россия» студию документального кино. Однако через некоторое время его отстра-



«Другое небо», режиссер Дмитрий Мамулия

нили, службу возглавил Сергей Николаевич Алексеев, всех, кто работал раньше, уволили. Мне часто звонят продюсеры и спрашивают, что там происходит. Они говорят, что там сидят люди, которые не умеют писать, выражать свои мысли, непрофессионалы. Зато они все в доску свои.

Из зала. *Студент ВГИКа.* Как вы сейчас представляете себе аудиторию независимого авторского кино? И вопрос к продюсеру: когда вы делаете фильмы, вы анализируете аудиторию и то, как с ней работать? Потому что логика телеканалов проста — чем выше рейтинг, тем больше денег. Но если у независимого кино вырастет аудитория, то оно, возможно, будет попадать и в более выгодные слоты.

Кирилл Разлогов. Должен вас огорчить. Согласно социологическим данным, искусством в серьезном, интеллектуальном смысле слова интересуется от 3 до 7 процентов аудитории. Так что максимум, на что можно рассчитывать, — это ночные слоты. Можно занимать их полностью, можно частично. Когда на канал «Культура» пришло новое начальство и заявило, что за три месяца поднимет рейтинги до 15 процентов, я улыбнулся и сказал, что это возможно, но тогда нам придется делать то же, что и все остальные каналы. Рейтинг немецко-французского канала ARTE — от 2 до 4 процентов, «Культуры» — примерно такой же. 6 процентов — уже определенный успех, это максимум. В этих пределах можно что-то делать, выйти за них — значит уподобиться другим каналам. И невинность блюсти, и капитал приобрести не получится.

Артем Васильев. Сергей Сельянов считает, что аудитория арткино в России — максимум сто тысяч человек. Что заставляет меня думать, что их больше? Приведу пример, связанный с моей практикой. Упомянутый мной фильм «Полторы комнаты...» стоял в репертуаре московского кинотеатра «5 звезд» в течение полугода. За это время фильм одной копией собрал около ста тысяч долларов. И к выводу о том, что зрителей арткино больше, чем кажется, привели меня не абстрактные рассуждения, а многочисленные письма, приглашения, звонки из других довольно крупных российских городов, где существует аудитория, расположенная смотреть серьезное кино. Я думаю, что это если не миллионы, то сотни тысяч. Это та платежеспособная часть зрителей, которая могла бы прийти и посмотреть наши фильмы в кинотеатрах. Другой вопрос, что для этого нужны кинотеатры, куда люди могут прийти. Но это отдельная тема.

Безусловно, мы думаем про аудиторию. Когда я выпускал фильмы, у меня были иллюзии, что сарафанное радио в отношении арткино работает гораздо эффективнее обычной потребительской рекламы. Но оказалось, что без определенной промо- и маркетинговой поддержки собрать качественную аудиторию, даже если она существует, довольно сложно.

Антон Мазуров. Можно называть любые цифры, по чьей угодно версии, но аудитория — это не статичный объект. Это динамическая единица, которую можно менять. У нас она спящая. Кто-то ушел в Интернет, кому-то разонравилось ходить в кинотеатры, им надоели аттракционы, есть какие-то другие, то есть много спящих людей. Когда-то мы выпускали немецкий фильм — не очень талантливый, но интересный по идее — под названием «Прочисть мозги», и вряд ли кто-то его посмотрел. В нем Морис Бляйбтрой играет телезвезду. Он ссорится с начальством, уходит и создает террористическую организацию, члены которой тайно подключаются к системе и повышают рейтинги интеллектуальных программ. И немецкий народ вдруг начинает очищаться, интересоваться, обсуждать. То есть нужны или какой-то сумасшедший, который сможет инициировать какие-то живительные процессы на уровне власти, или продуманная культурная политика, которая будет пусть медленно, но двигать общество вперед, заботиться о продвижении культуры. Но это сейчас не нужно, нужно другое. «Go down», — говорят нам.

Из зала. Почему в независимом кино так плохо работает маркетинг? Узнать о каких-то новых креативных проектах в области арткино довольно сложно. Из режиссеров известны только те, кто получил призы на международных фестивалях. Мне кажется, над этим тоже нужно работать.

Антон Мазуров. На это у меня грубый ответ: жевать нужно самому. Маркетинг — это стратегия плюс деньги. Денег для продвижения арткино у нас нет, могу показать карман и кошелек, а стратегия иногда есть. У какой-то компании есть идея переназывать все иностранные фильмы в эротическом ключе, для них это как-то работает. Другая компания дает широкую панораму кино, используя как знак качества награды международных фестивалей. У третьей есть сайты и информационные агентства. Сейчас много всего есть, надо искать. Это кино не для тех, кто должен посмотреть рекламу и прийти, а для тех, кто хочет разжевать сам. Я могу все сделать, подготовить, но дальше нужно работать самим. Интересоваться.

Жоэль Шапрон. Что касается кинематографий других стран, о которых говорил Кирилл, во Франции есть система, которая поддерживает кинотеатры, демонстрирующие не американские блокбастеры, а малоизвестные фильмы. Кинотеатр, решающий взять на себя ответственность показывать российское, румынское или тайское кино, может получить субсидии со стороны государства и Центра кинематографии, чтобы заниматься продвижением и рекламой именно таких картин.

Всего во Франции 5500 экранов, они размещены в 2076 кинотеатрах. Не буду подробно рассказывать о наших регламентах, скажу только, что во всех мультиплексах запрещено показывать одно и то же. Центр кинематографии следит за тем, чтобы предложение в плане кинопоказа было разнообразным. В мультиплексах тоже показывают артхаус. Конечно, чаще всего в одном зале, самом маленьком, но это кино там есть. Артхаусные кинотеатры тоже до сих пор существуют, точно не знаю, сколько их, но примерно несколько сотен. Картины, которые прокатывает Антон Мазуров, можно посмотреть и в мультиплексах. То есть, так или иначе, разнообразие в предложении есть.

Из зала. Здесь ведутся внутрицеховые разговоры, а те, у кого можно было бы спросить про это подробнее, не пришли. Но среди присутствующих довольно много тех, кто относится к аудитории артхауса. В частности, я. У меня возникает вопрос к производителям артхаусного независимого кино. Насколько необходимо показывать много артхауса в прайм-тайм? Конечно, мы все ратуем за то, чтобы у нас были интеллектуально продвинутые и внутренне богатые граждане, но так ли прекрасно современное артхаусное кино? Так ли уж оно обогатит нас? Я смотрю его довольно часто. Недавно на «Винзаводе» показывали несколько фильмов с прошедшего «Кинотавра». Я не уверен, что такое кино люди должны смотреть в обязательном порядке, а телеканалы — активно его продвигать. Я, конечно, не говорю о цензуре, но, мне кажется, у автора должен быть некий свой внутренний цензор. Он должен задавать себе вопрос: действительно ли он считает, что его фильмы достойны миллионных аудиторий?

Антон Мазуров. У автора не должно быть внутреннего цензора, это самое страшное, что может быть. Как только он появляется, автор умирает, это, помоему, понятно. Мы говорим не о приказном или обязательном порядке, а о том, что определенный сегмент кинематографа все сильнее — в прокате и на ТВ — сужается и в итоге исчезает. Современное искусство развивается именно в форме свободного авторского кино, потому что аттракцион не менялся с 30-х годов. Как нажать на кнопку, чтобы вы заплакали, засмеялись или испугались, всем известно. Есть, конечно, несколько режиссеров-новаторов, которые работают в массовом кино, например — Дэвид Финчер: он работает в мейнстриме, его картины в топе бокс-офиса, при этом он интеллектуальный режиссер. Но Финчер исключение. Современное кино развивается благодаря тем маленьким авторам, которые делают неровные, рыхлые, пугающие и иногда отталкивающие картины и у которых нет никакого внутреннего цензора. Если говорить про прошлый год, главными российскими фильмами для меня стали «Сумасшедшая помощь» Хлебникова и «Бубен, барабан» Мизгирева. В этом году у нас есть картина Лозницы «Счастье мое», «Другое небо» Мамулии, есть еще несколько режиссеров, работающих интересно. Есть большая гора — мейнстрим, но она нам не нужна, нам бы построить свои маленькие пирамидки.

Кирилл Разлогов. В год снимается сто картин, из них три, четыре или пять имеют шансы войти в список лидеров проката и столько же могут стать лидерами

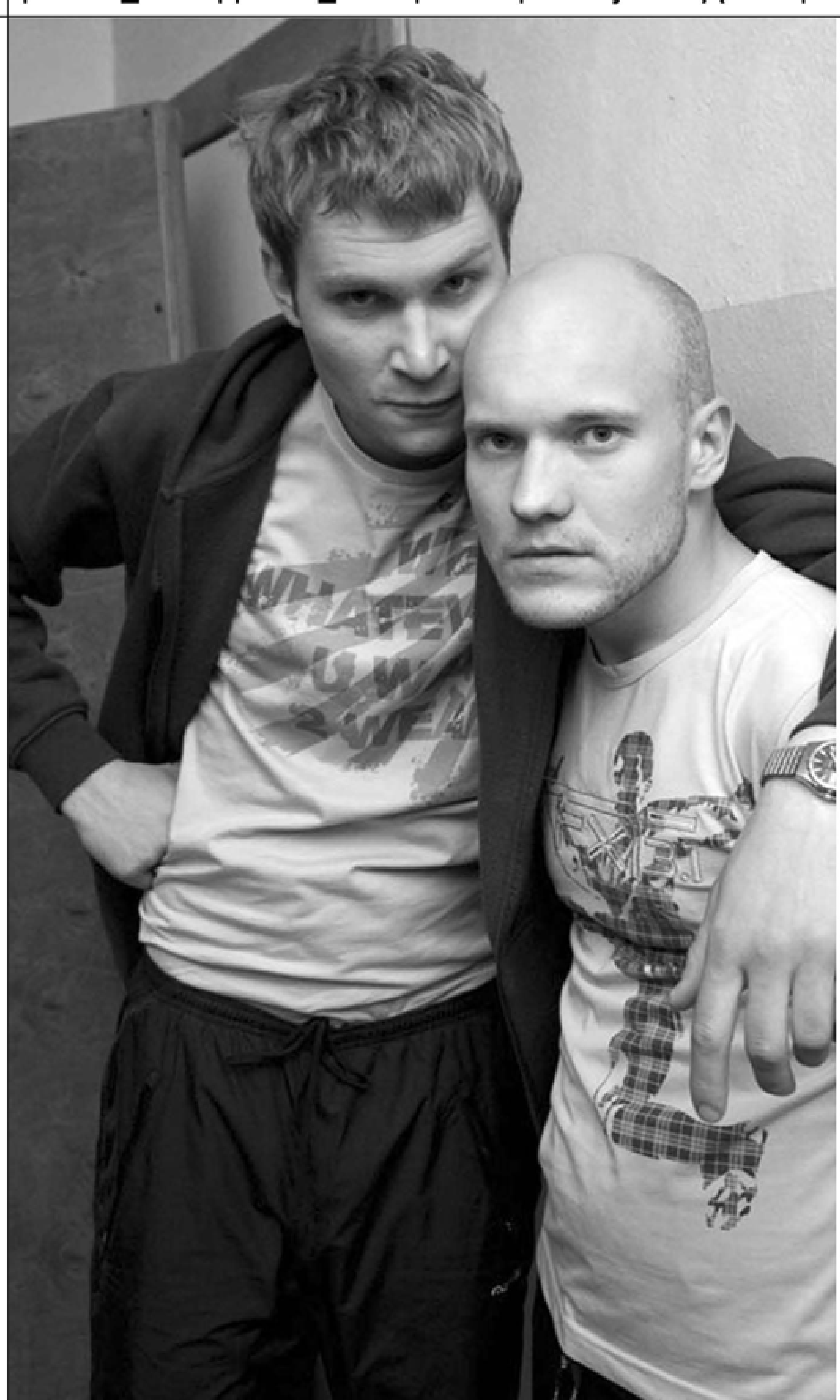
интеллектуального, поискового кино. Попытки не делать остальные девяносто приводят к тому, что в десять раз сокращается количество и коммерческих, и интеллектуальных лидеров. В принципе, в советское время коммерческих лидеров было меньше, чем художественных. За год снималось около десяти выдающихся в художественном плане фильмов, а за пять лет — десять лидеров коммерческих. С наступлением нового этапа развития кино их количество примерно сравнялось. Думать о том, что эти художественные лидеры захватят всю аудиторию, бессмысленно. Когда я показываю на телевидении в программе



«Явление природы», режиссеры Александр Лунгин, Сергей Осипьян

«Культ кино» какую-то картину, мне в горячечном бреду не придет в голову мысль, что ее должен смотреть весь российский народ. Ее посмотрит небольшое количество зрителей, которые действительно любят кино как искусство, настоящие синефилы, и они имеют право такое кино увидеть. Именно они, тут я с Антоном соглашусь, в конечном итоге являются двигателями изменений в культуре. А культура не любит меняться, она любит сидеть на месте, тормозить. Актуальное искусство ломает правила, представления, у него нет никаких внутренних цензоров. Лающий Олег Кулик, человек, который прибил себя гвоздями к забору Института культуры, написав на спине «Я не сын Бога», писатель Сорокин... Эти люди вызывают раздражение, недовольство. Но они пытаются каким-то образом сдвинуть культуру, что-то в ней изменить, они просто необходимы. Да, может, через сто лет Сорокин будет почитаться, как Лев Толстой. Но для этого должно пройти сто лет. А пока нужно, чтобы такое искусство хоть где-то и как-то показывали. Мне кажется нереальным, что арткино будет показываться в прайм-тайм на больших каналах. Конечно, в этом плане нужно соблюдать осторожность, потому что есть какие-то культурные закономерности, которым ты должен следовать, если ты — часть этой культуры. Но должны быть и сумасшедшие, стремящиеся эти закономерности поломать.

Жоэль Шапрон. Должен сказать, что наши французские чиновники никогда не судят о кино, опираясь на свой личный вкус, — это запрещено. И я, хоть и не считаюсь чиновником, тоже защищаю интересы всего кино — от Бессона до Брессона. Просто потому, что без Бессонов нет Брессонов. Система выстроена так, что благодаря одним работают другие, понять это очень важно. Мы считаем, что государство должно обеспечить разнообразие, диверсификацию и в кинотеатрах, и — хотя бы отчасти — на телевидении. Уверен, что у каждого типа кино всегда найдутся свои зрители. Кто-то пойдет на блокбастеры, кто-то — на пошлые комедии, их интересы я тоже должен уважать. Мы должны защищать все кино, обеспечивая возможности для всех, поскольку сейчас мы не вправе решать, кто станет следующим Толстым или Ван Гогом, а кто — нет.



«Реальные пацаны», режиссер Жанна Кадникова

НИНА ЦЫРКУН

Ржавый гвоздь

Видеодневники — самое важное изобретение после ручной камеры.

Роджер Греф

Mania grandiosa больших каналов — Рим эпохи упадка. Там еще кипит бурная, яркая жизнь, слепит глаза помпезная роскошь изобилия. Некогда камерные студии, где велась беседа с глазу на глаз, создавая иллюзию непосредственности и откровенности, сменились необъятными уходящими ввысь ярусами «колизеев», на арену которых под бравурную музыку выводят потенциальных победителей и обреченных на заклание жертв. А между тем на подступе — армии варваров, и под их источающими терпкий плотский запах звериными шкурами бьется дикая неукротимая энергия. Энергия разрушения и созидания одновременно. Старый мир кичливого шика на глазах никнет, уступая место жизнетворной реальности повседневного, желанной, как кусок простого черного хлеба после чрезмерно изысканной диеты.

Перекормленная звездностью публика у телеэкранов с жадностью вылавливает лица неизвестных, которые на больших каналах все активнее занимают места рядом с селебрити. Помимо стремления освежить взгляд на новеньком и утолить вожделение вуайеризма здесь присутствует тайное искушение уверовать в то, что это место можешь занять



«Реальные пацаны»
Режиссер **Жанна Кадникова**
ТНТ
2010

и ты сам, а следовательно, сможешь уравняться с сильными мира сего. Пока по большей части сила власти осуществляется через голосование в шоу, заставляющее любого почувствовать себя цезарем, дарующим или отнимающим жизнь гладиатора на арене Колизея. Построенный участниками шоу дом, разыгранный зрительским голосованием среди этих же участников, сродни дарованию жизни или обречению на гибель. Но это далеко не все. Реалити-шоу — реальный шанс для каждого стать звездой, получить свои пятнадцать минут или даже несколько месяцев славы. Идя навстречу пожеланиям, СТС устраивает «Случайные связи» — интерактивное шоу, где команда во главе с продюсером Михаилом «Доктором» Шацем отвечает зрителям на разнообразные, в духе КВН, вопросы, шутками по Skype или в видеочате. Зрители, возможно, подставные (трудно представить, что некий хозяин фирмы из Владивостока звонит с шутейным вопросом в московскую студию, когда у него три часа ночи), но главное — вполне достоверные.

Однако интересы публики играют далеко не определяющую роль в увеличении доли реалити-шоу в телевизионном времени. То, что реалити-шоу возникают преимущественно на обочине телепроцесса, объясняется прежде всего дешевизной производства: они обходятся примерно в четыре-пять раз дешевле, чем игровые сериалы. И здесь они сближаются с ситкомами, которые также снимаются с минимальными затратами. Отсюда один шаг до дружественного слияния двух форматов, что и нашло свое выражение в сериале ТНТ «Реальные пацаны» — про обычных парней в тренировочных костюмах: инициатором его стали, кстати, не профессиональные телевизионщики «в законе», а любители-кавээнщики, объединенные замыслом пермского продюсера Антона Зайцева. Режиссером нового проекта стала Жанна Кадникова (Жанка из команды «Парма» с черными губами и чупа-чупсом за щекой), а исполнителями главных ролей еще один парень из «Пармы» Николай (Колян) Наумов, Владимир (Вован) Селиванов и Антон (Антоха) Богданов. Пилотный выпуск был снят энтузиастами на собственные средства и с реквизитом, найденным на антресолях или во дворе, доставлен на ТНТ, оценен телеканалом и запущен в производство в количестве полусотни серий.

Важно заметить, что оценен был прежде всего позитивный потенциал «Пацанов». Уместно вспомнить, что самое знаменитое наше реалити-шоу «Дом-2» снискало не только фантастическую популярность, но и навлекло на себя невиданные атаки критики, призывы к запрету программы, думскую апелляцию к прокурору республики, судебные разбирательства, заявление о привлечении ведущей Ксении Собчак к уголовной ответственности за сутенерство и нелицеприятные отзывы со стороны утверждающей толерантность интеллектуальной элиты, устами Дмитрия Быкова обещающей создателям шоу перспективу гореть в аду. Скандалы и трагедии, связанные со строительством дома любви, заставили создателей программы перекраивать политику в сторону позитива. К примеру, в ходе чистки рядов участников шоу было решено изгнать из проекта старожила Мая Абрикосова, так как его моральный облик якобы не нес ничего положительного.

Надо сказать, что казус «Дома-2» не уникален; под давлением общественного мнения происходит известная переориентация и на родине реалити-шоу. Пару лет назад на Четвертом канале Британского ТВ стартовала программа с воспитательным уклоном «Сделайте меня христианином», участники которой — заядлый атеист, лесбиянка, плейбой и прочие неверующие согласились публично изучать Библию и полюбить христианство. История Коляна тоже про путь праведности, хоть не столь экстремальной. Пацан испытывал неодолимую тягу к канализационным люкам и был пойман на воровстве, за что получил по первости и молодости условный срок. А тут как раз родилась совместная инициатива местного телевидения и милиции: исправление Коляна будет происходить на глазах зрителей в рамках социальной программы. Его жизнь станет предметом наблюдения оператора с видеокаме-

рой, причем сам же Колян будет комментировать свои поступки, то есть вести общедоступный видеодневник.

Вообще-то Колян — никакая не экзотика. «Пацанство» — уже не субкультура, а культурища. В Интернете полно «пацанских» сайтов, иной раз весьма рафинированных, существует даже виртуальный музей гопников, где подробно описывается само понятие «пацан». «Это такая единственно возможная форма бытия. Пацан — отнюдь не Гамлет: вопроса «быть или не быть?» для него не существует. Он просто есть, помимо вашей воли, как торчащий из дверного косяка ржавый гвоздь, о который вы из года в год рвете очередную пару штанов, а выдернуть его не доходят руки. Гвоздь в какой-то степени определяет и ваше бытие: если б не он, вы бы, возможно, и не задумывались о покупке новых брюк. Так же и гопник: являясь неродственной вам сущностью, он добавляет лишнее условие в мировоззренческую картину вашего мира. А если вы живете в гетто, это условие становится для вас основополагающим.

Пацан — это точка, в которой преломляется ваше представление о мире и себе.

Словом, выбранный авторами шоу социальный тип, родной для одних и значимый Другой — для других, есть тип актуальный и, стало быть, взывающий к отражению в артизованных формах.

Пермский видеодневник, стилизованный под реалити-шоу, снимался одной цифровой камерой по сценарию-скетчу, в котором нет диалогов, — подхватывая идею, участники шоу импровизируют на ходу, сочиняя текст, приправленный гэгами и шутками в духе КВН, а главное, произносимый с характерным пермским окающим говорком. Пермский диалект, обогащенный словечками и оборотцами рынка и автомастерской, замечательным образом актуализирует живой великорусский язык. Кроме того, этот говор, звучащий, к примеру, для московского или питерского уха, как чужой, дистанцирует персонажи от зрителя, одновременно выступая как авторитетный носитель некоей объективной правды. Действительно, снабжение пацанов стертым литературным языком сериального «мыла» сразу выдало бы фальшак.

Правдивость экранной реальности подкрепляется подлинными интерьерами захламленной «двушки» и евроапартаментов местного богача, одеждой и макияжем, подчеркивающими и различие двух миров, в которых происходит действие. Колян, как связующий персонаж, переходит из привычного ему «антигламурного» мира, где живут пацаны, которых «не отправляют учиться в Лондон», которые «не одеваются в бутиках модных» и чьи отцы «не служат в банках», в мир его любимой девушки Леры, дочки одного из богатейших людей города из «гетто». Бывшая одноклассница Коляна Лера (Зоя Бербер) тоже мечется между влюбленным Коляном и прочими вероятными бойфрендами, тем более что «хор» подружек единодушно осуждает ее за связь с «гопником». У Коляна тоже есть другая подружка, Маня (Мария Скорницкая), пышногрудая и туповатая, но добрая и преданная. «Хор» со стороны Коляна так же убеждает его в том, что лучше «синица» Маня в руках, чем «журавль» Лера неизвестно где. Сюжетная линия неумолимо тянется в сторону сентенции, что «знатная леди и Джуди О'Грэди во всем остальном равны», простодушно призывая к классовому миру и всеобщему консенсусу.

В эту орбиту втягиваются даже сотрудники милиции — участковый Игорь Сергеевич (Игорь Ознобихин) и его помощник-охломон. Эта пара совсем не похожа ни на бравых победительных героев «Ментов», ни на оборотней в погонах. Они, скорее, напоминают персонажи старого доброго отечественного кино, мечтающие раскрыть громкое преступление, а эпизод, в котором Игорь Сергеевич стыдливо поет в художественной самодеятельности, отсылает к спектаклю Валентина Плучека «Маленькие комедии большого дома» по пьесе Аркадия Арканова и Григория Горина, где был милиционер, исполнявший неаполитанские песни на итальянском языке.

Отец Леры, Сергей Иваныч, «новый русский» старого (90-х годов) образца, откровенно и с подкупающим добродушием повествует в камеру про историю своего успеха, который начался с недружественного отъема вагона с каким-то товаром. Этот исполненный жизненной энергии коренастый крепыш будто сошел со страниц щедринского «Дневника провинциала в Петербурге»: «Мы, провинциалы, обделываем свои денежные дела просто, а относимся к ним еще проще... Мы грабим — не стыдясь, а ежели что-нибудь и огорчает нас в подобных финансовых операциях, то это только неудача. Удалась операция — исполать тебе, добру молодцу! Не удалась — разиня!» Приятели Коляна Вован и Антоха тоже не чужды деловой инициативы. Они постоянно пытаются что-нибудь «замутить», всякий раз начиная с того, что пропьют-прогуляют какой-никакой аванс, а до самого дела руки так и не дойдут.

Для полноты картины в «Пацанах» присутствуют томный «метросексуал» местного масштаба Эдик из салона сотовой связи, где работает Колян, и бессловесный усатый Армен (Армен Бежанян), торгующий обувью на рынке и пригретый безмерно доброй матерью Коляна Мариной (Марина Федункив). Марине приходится обнаружить, что Арменка в трусах и майке, удобно обустроившийся на табуретке в ее кухне, на самом деле женат и обременен тремя детьми. Но унаследовавший безмерную доброту от матери Колян возвращает Армена, изгнанного Мариной, и та любовно прилаживает к трюмо фотографии его деток, искренне восхищаясь и подростком старшеньким, и младенцем младшеньким — что поделать, их же надо кормить!

В общем-то, реалити-шоу про пацанов на самом деле оказывается не вполне реальным, хотя успешно им прикидывается. Это бытовая сказка с элементами «волшебства», сказовым манером и рассказанная, и место магии тут занимает ирония. Типичная сказовая сюжетика переворачивается: история о ловком воре превращается в историю о воре-неудачнике; история о хозяине и работнике заканчивается бесславным уходом «работника» Коляна от работодателя Иваныча. Влюбленность Коляна в Леру — перелицованный сюжет о царевиче, ищущем себе жену, обладающую неким тайным знанием, которая своими сверхспособностями восполнит его определенную ущербность. Образованная Лера объясняет папаше свою стойкую привязанность к «гопнику» по Фрейду: ищу, мол, образ отца. Студентка Лера, вращающаяся в избранном кругу и отдыхающая за границей, для Коляна существо высшего порядка. И его не пугает перспектива через Леру породниться с «чудовищем»-отцом, от которого он, как полагается в сказке, при разных обстоятельствах раз за разом убегает. А доступная пока что Коляну грудастая (что составляет ее практически единственное достоинство) «лягушка» Манька на самом деле может обернуться царевной...

Разность потенциалов — сказочная основа и хроникальный гиперреализм нарратива — создает поле притяжения, которое поддерживается внятными микроэпизодами-«баснями» с моралью (чаще всего для ясности проговоренной Коляном), харизматичными персонажами и внушенной достоверностью ручной камеры, возвращающей зрителей к интимности и непосредственности.

Похоже, что видеодневники выполняют в телевизоре роль социальных сетей и потихоньку оттирают мегаломанские шоу с присущим им «бесконтактным» методом общения.

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Средняя по больнице

Сенсационный для канала «Россия 1» успех мини-сериала «Земский доктор» (уже намечается продолжение) в первую очередь обусловлен чисто техническим ноу-хау. В сетке показа проект занимал не просто вечерний прайм-тайм, а практически весь вечер «после новостей». Показывали сразу по две-три серии и только самую последнюю — одну — «на сладкое». Люди, после работы устало щелкающие пультом по каналам, поскольку больше сил ни на что нет, просто по теории вероятности не могли не попасть на «Земского доктора». Задержаться же на «России 1» заставляло своеобразное «творческое» ноу-хау.

Не секрет, что «розовая» литература — огромная разветвленная отрасль книжного бизнеса. Исторические и современные дамские романы с разнообразным уклоном, детективным и юмористическим, порнографическим и приключенческим, только на первый взгляд имеют один формат: «чтобы про любовь и хорошо кончалось». В реальности читатель, привыкнув к разработанным стандартам, как к таблице умножения, ищет уже что-то более занимательное, оригинальное, стильное. Так создается почва для сближения пара-литературы с «нормальным», «неформатным» писательским трудом. Если юное дарование хочет набраться опыта, оно может прекрасно шлифовать свой талант на этой почве, к чему отрасль и пришла сегодня. В ней есть идеи и находки. Правда, по продажам все еще лидируют пресловутые Барбара Картленд, Жюльетта Бенцони и Даниэла Стил, но время их ушло. Их фирменные стандарты «борьбы хорошего с лучшим», абсолютной мелодрамы, минимальной индивидуальности и унифицированной сти-



«Земский доктор»
Режиссер **Мирослав Малич**
«Россия 1»
2010

листики ныне в отрасли заняли нишу почетных пенсионеров с надбавками за старость.

Наш «Земский доктор», наоборот, только-только достиг этого допотопного состояния пустого места. Действительно, в наших условиях, когда подавляющее большинство населения пребывает в постоянной фрустрации, пытаться привлечь внимание оригинальностью — дело вполне безнадежное. Свою дозу адреналина, компромата, желтизны широкая публика получает из новостей, а дальше ей нужно именно пустое место, ровное-ровное ничто, которое, словно обои в блеклую крапинку, не привлечет и не отвлечет, не тронет вообще. Оно просто будет, и оно должно присутствовать в каждой отдельно взятой квартире вместо привычного и неотъемлемого уличного шума. Тут можно вспомнить Бланшо, но и без философии видно, что сама по себе такая пустота дает эффект стабильности, принципиально не являясь ни «вещанием», ни «коммуникацией», не говоря о возможности «эстетического восприятия», «стиля». По выходным — шумовые обои «с блестками», например шоу «Минута славы», но это по выходным. А в будни как раз — «Земский доктор». Ведь он еще и адаптировал пресловутое «про любовь и чтобы хорошо кончалось» в максимально обтекаемую «российскую современность».

Сюжет «идеален». Успешный гениальный столичный хирург оказывается женщиной. Она хороша собой и ездит на операции в вечерних туалетах на дорогой иномарке в компании нежно любящего ее мужа, не менее успешного адвоката и красавца, пока комичная няня воспитывает их маленькую хорошенькую дочку. Хирургиня Ольга решительна, принципиальна и обожаема на работе. Но вот случается страшное. Муж разбивается на иномарке, Ольга впадает в траур и больше не может оперировать. Тогда, оставаясь решительной, эта красавица отказывается от работы, бросает машину, квартиру, няню, берет под мышку дочку и едет на малую родину, в российскую глубинку.

Ну, а дальше, как водится, — «простая» жизнь, «простые» конфликты с окружающими, «простые» окружающие. Ольга без иномарки и вечерних туалетов лечит истеричек, алкоголиков, стариков и школьников, живет «безуспешной» жизнью, без мужчин и обожания на работе. Наоборот, ее третируют. Зато так виднее принципиальность и прочие достоинства, что важно для нашей публики: в сюжете как бы слились столичный гламур и провинциальные будни. Кроме того, коллекция лечебных случаев дает время оплакать мужа, что важно для «дамского счастья». Поплакали? Поплакали, пора и честь знать.

И вот, проявляя характер, она уже одна бредет по ночному лесу. Нет, Данта мы поминать не будем, но как тут не повредить ногу? Самая в дамских романах любимая деталь: ногу-руку сломать. Это, конечно, не шею и не голову, не позвоночник с параличом, зато героиню «в реальной беде» имеет шанс спасти рыцарь на белом коне. Он может подъехать, поднять и понести ее на своего коня. В качестве рыцаря выступает «настоящий полковник» по фамилии Валуев (хотя странно, что с таким счастьем — и не чемпион по боксу).

Еще один закон дамского романа — с рыцарем непременно начинается все конфликтно. Иначе впоследствии героине не оценить усилий по спасению из леса и не понять, кто именно будет ее следующим мужем. И непременная долгая череда недоразумений — тоже «идеальное» время для того, «чтобы хорошо кончалось». Дамский роман продляют сомнения, ходить замуж или нет, совмещать ли нос Ивана Кузьмича с губами Никанора Ивановича. В «Земском докторе» — ни одного отклонения от «кингсайз».

Для того и берутся известные актеры, чтобы скрыть полное отсутствие индивидуальности персонажей. Играют они в этом вакууме даже не самих себя, а нечто, уже до неприличия сферическое. То, какого они сейчас мнения о себе. Ольга Будина (Ольга) в данный момент, вероятно, считает себя солидной и деловитой. Александр Лазарев-младший (Валуев) — застенчивым и наивным. Дмитрий Певцов, Ирина Купченко, Сергей Чонишвили и др. тоже решают свои задачи. Какие-то личные задачи из собственной жизни, что и должно за-

полнить вакуум эмоциями. Правда, эмоции этот прием рождает, лишь если полностью идентифицировать персонажи с актерами, включая в сюжет именно Купченко и Певцова, а не мать и покойного мужа.

Наконец, «идеальному» сюжету никуда не деться от торможений на почве ревности и страсти. В чисто количественном, «тикающем» времени (а не вспомнить ли нам Бергсона?) драматические торможения создаются простой прибавкой новых «персонажей», новых «отношений», школы, работы, быта, детей и родителей. Вставные номера с новыми пациентами — просто кладезь



«Земский доктор»

для продолжительности. Так действительно можно снять хоть 16, хоть 116 серий. На самом деле наблюдать за ними не стоит. У них есть лишь фамилии, облик и функциональный диагноз, больше ничего. Любой «вставной номер» блуждает в трех соснах: кто-то женится, кто-то разводится, а кто-то умирает. Как правило, про него с первого появления в кадре было ясно, что не жилец.

У Даниэлы Стил тоже есть многотомные романы. Однако при всем сходстве с зарубежной традицией «Земский доктор» еще и берет своей, русской, «сермяжной правдой». Дело в том, что сюжет его идеален для «исторического» формата, где в XIII—XIX веках вполне допустимы сплошные аристократы без материальных проблем. Хотя и там зачастую героиня впадает в бедность, а рыцарь на белом коне женится по расчету. Тем не менее «нематериальный» вариант укоренен — просто тогда в ход идут междоусобные войны и незаконнорожденные дети. Однако практически ни один современный дамский роман не дозволяет отсутствия «финансового краха». Героиня должна разориться из-за банкротства умершего отца или гнусных интриг злобных конкурентов, а потом снова разбогатеть, применив талант и смекалку. Или она

изначально открывает какой-то бизнес, и он весь роман раскручивается от бедности к богатству.

Зарубежный дамский роман не стесняется упоминаний о грязных кварталах, убогих квартирах, полном безденежье и безработице. Сильная женщина может победить мир во всех его проявлениях. В «Земском докторе» на проявления реальности наложен категорический запрет. Это и есть наш собственный формат. Героиня спокойно устраивается на работу по специальности, отказавшись от ценной «мохнатой лапы». «Настоящий полковник» с дочкой на руках, уволившись из армии, тоже спокойно отказывается от нескольких работ. Если полный паралитик требует эвтаназии, то его переехал не пьяный милиционер. Нет, он раньше был известным каскадером. У бывшей школьной директрисы есть билет в Австралию, и по болезни она не едет, но переживания — только о «непоездке», никак не об источнике дохода на покупку и тем более потерю австралийского билета. О деньгах никто не говорит никогда, все проблемы — только из-за личной неприязни.

В глубинке «Земского доктора» все выглядит вроде бы «как из соседнего подъезда», но реально чудовищный контраст бедности и богатства в разных «подъездах» здесь является фигурой умолчания. Здесь все люди равны, только у них — «обстоятельства». Равенство дополнительно подчеркнуто профессией героини. Перед врачом равны губернатор, жена губернатора и скромная пенсионерка. Лишь бы врач грозно сыпал внушительным потоком сложных терминов, честно заимствованных сценаристами с медицинских интернет-сайтов. И бог с тем, что живые врачи так не говорят даже под дулом пистолета. Бог с тем, что актрису с одной-единственной, чисто лингвистической нагрузкой все время откровенно жалко. Главное — другое. Не только полный коллапс отечественного здравоохранения спровоцировал сегодняшний поток произведений о добром докторе, а также срочная нужда во внушении о всеобщем равенстве.

Далее можно заметить, что докторша из Москвы (априори образованная, да и муж погиб на пути в театр) ни разу на протяжении всех шестнадцати серий не берет в руки книжку на ночь. Зачем она ей? Это же будет интеллигенция, она же создаст хоть какую-то разницу между людьми, и пустого места не будет. Кто-то, не дай бог, о чем-нибудь задумается. В зарубежных дамских романах это нормально: ученые, писатели, художники, артисты вполне встроены в местный социум, и разница потенциалов обогащает любовную интригу. У нас докторша — вроде гений, но при этом «такая же, как все». Вместо любой интеллектуальной деятельности разработано под шумок идейное ноу-хау — религиозная пропаганда. Среди пациентов Ольги — монастырский послушник, среди прочих «прибавок» — скит староверов. И вся идеология сериала вписывается в известную «православную» присказку: не согрешишь — не покаешься, не покаешься — не спасешься.

Все, что за рубежом сегодня становится надстройкой над «идеальным сюжетом», — это зона свободы, оригинальности, юмора, иногда даже тонкого. Все, что в «Земском докторе» стало такой надстройкой, — максимальная фальшь, очередная потемкинская деревня. В этом и кроется секрет успеха: умалчивать и уклоняться — до полного слияния человека с обоями. Подъезд вроде бы соседний, лица вроде знакомые, да только принцип тот же, что с подбором актеров. Если публике долго внушать, что она именно такая, какой хочет себя видеть, и живет она ровно так, как все люди живут, лишь бы не забывала молиться, то рано или поздно она в этом убеждается. И тогда рейтинг прекрасно действует вместо колючей проволоки.

ОЛЬГА ГАНЖАРА

«Глухарь» как национальная идея

Любовь народа к милицейскому сериалу легко объяснима. В этом жанре реализуется идеальная и недостижимая модель справедливого мироустройства, при котором страдают только плохие, а вознаграждаются только хорошие.

Особенности современного милицейского сериала связаны с тем, что перестроилась сама структура отечественного телевидения: оно становится продуктом позитивного позиционирования. Соответственно описание бытовых деталей жизни различных социальных групп и профессиональных объединений — важная составляющая его концептуальной структуры как продукта массовой культуры.

Милицейские сериалы и многосерийные фильмы, будь то советские — «Рожденная революцией», «Следствие ведут знатоки» или постсоветские — «Улицы разбитых фонарей», «Гражданин начальник», «Тайны следствия», «Каменская», «Убойная сила», «Опера. Хроники убойного отдела», «Закон и порядок», «Участок», «Возвращение Мухтара», «След», «Преступление будет раскрыто» и другие — интересны не столько сюжетной составляющей или результативностью (эффективностью раскрытия преступления), а подробностями бытописания, презентацией стиля жизни положительной стороны мира и образа жизни «общественного врага».

Основные типологические черты советского сериала, в том числе тип героя, оставались неизменными на протяжении десятилетий. Вспомним классический советский многосерийный фильм 70-х годов «Рожденная революцией» (режиссер Григорий Кохан), где откристаллизовалась структура советского мифа о возможности устройства рая на



«Глухарь»
Режиссеры **Гузэль Киреева, Вячеслав Каминский, Тимур Алпатов, Рустам Уразаев**
НТВ
2008—2010

земле, организованного людьми, случайно становящимися героями. Рождение героя для советского человека было обязательно случайным — в стране, где никто может стать всем, случайность не подразумевает заинтересованности в совершении подвига, корысти, других причин, кроме единственной цели — установления мировой справедливости или мирового господства по данной эпистемологической версии мира. В этой идеальной структуре образ героя позволяет обывателю организовать свое существование таким образом, чтобы не заботиться о своей безопасности.

В героические обязанности героя революции входило безоговорочное следование установлениям закона, бескомпромиссность, отсутствие толерантности, гибкости в отношении к врагам, способность устанавливать четкое разграничение между «своими» и «чужими». Своими в этом смысле становятся и те, которые принимают идеи нового мира; вместе с тем новообретенные товарищи, достойные строить новый мир и жить в идеальном обществе, утрачивают индивидуальность, входят в свиту своего героя, подарившего им обещание близкого рая на земле. Внешний облик героя дополняется специальной одеждой и оружием. То и другое — признаки власти, дающие возможность идентифицировать героя как принадлежащего к особой касте лиц, наделенных особыми, недоступными обычному человеку правами, а также обладающих сверхвозможностями проникать в души людей, наставлять их на истинный путь (раньше эта функция в государстве была закреплена за служителями церкви), предвидеть события, проникать в замыслы врага, всегда одерживать победу.

Сегодня государство не обеспечивает безопасность граждан, не выполняет функцию единственного, не дающего сбоев, бескомпромиссного и бескорыстного механизма — решение конкретных задач по охране своей безопасности предоставляется отдельным гражданам. Самозащита — единственное средство реализации современной индивидуалистической концепции.

Возникает своеобразная идея — идея частного милиционера, заинтересованного в выполнении профессиональных обязанностей. Это стало основной работающей концепцией современного милицейского сериала. Тем более что расследованием в современном милицейском кино нередко занимается не профессиональный сотрудник милиции, а специалист по лжи, антрополог, судебно-медицинский эксперт, журналист и т.д. При этом качество расследования не страдает. Можно предположить, что это связано с тем, что функции защиты справедливости в настоящее время находятся не в рамках системы — системы уже не существует. Заявил о себе новый национальный тип отдыха — поймать преступника, разоблачить мошенника, вообще поучаствовать в становлении мира.

В ряду таких сериалов номер один, разумеется, «Глухарь» (режиссеры Гузэль Киреева, Вячеслав Каминский, Тимур Алпатов, Рустам Уразаев). Этот идущий с продолжениями детективный сериал привлек к себе внимание публики, в первую очередь, тем, что его сюжетной основой является не раскрытие преступлений, а приключения друзей-милиционеров, разворачивающиеся на фоне детективной сюжетной линии. Движущим механизмом сюжета становится не наказание за нарушение закона, а нахождение правды (видимо, правда и закон — понятия не очень тесно между собой связанные), оказание помощи людям, которые этого заслуживают. Очередной раз на экранах показаны сотрудники милиции с человеческим лицом (пьющие, сидящие на антидепрессантах, влюбляющиеся в наркоманок и проституток). Не непогрешимый советский милиционер, а современный — простой — человек, поведение которого объясняется чувствами и страстями, а не исполнением карающих функций для установления идеального миропорядка.

Герои сериала Сергей Глухарев (Максим Аверин), Денис Антошин (Денис Рожков), Ирина Зимина (Виктория Тарасова), Коля Тарасов (Владимир Фекленко), Стас Карпов (Владислав Котлярский) в полной мере воплощают все компоненты бытового мира, который соответствует современному

социальному ландшафту. Несмотря на отсутствие идеологической закаленности или морально-нравственную безупречность, что вменялось ранее в обязанность милиционера, эти люди каким-то образом раскрывают преступления, поддерживают порядок на своей «земле».

Способы раскрытия преступлений (хотя основной задачей жизни персонажей в сериале выполнение профессиональных обязанностей не является) довольно своеобразны: случайность (самый распространенный способ), проникновение в преступную среду, насилие (чаще всего с помощью героя, ко-



«Глухарь»

торый не является главным в сериале и не нарушает «чистый облик» положительного хорошего милиционера). Только в последнюю очередь приходится прибегать к логическим умозаключениям, дедуктивному методу, результатам деятельности экспертов, выполнению стандартных следственных действий.

Достижение конечного результата в исполнении следственных действий реализуется в «Глухаре» в нескольких персонажах: Сергей Глухарев устанавливает по силе возможностей справедливость для реального мира, не нарушая закона, Глухарев предлагает варианты трактовки статей Уголовного кодекса, поскольку иначе их применить к живому человеку просто невозможно. Так, например, трудно законно квалифицировать моральное насилие или результаты журналистского расследования, невозможно понять то, что человек идет на преступление из чувства долга или справедливости, от бессилия, из-за человеческой слабости. Эти фрагменты человеческого бытия определяют будущее человека, являются канвой его жизни, но ни в каком виде не описываются в Уголовном кодексе. Коля Тарасов, молодой сотрудник, пытается доказать, что справедливость существует в общемировом масштабе — ему пришлось очень долго привыкать к мысли о том, что абсолютно правильного решения проблемы не существует, закон неоднозначен, доказательное право несовершенно. Тарасов хотел избежать толерантности и договорной основы отправления правосудия в адвокатской практике, но с подобной системой постоянно вынужден бороться «на земле». Стас Карпов верит в существование только одного типа справедливости — индивидуальной, применимой только для семьи или близкого круга: он защищает находящимися в его распоряжении средствами свою сестру, племянника, свою свободу, авторитет, власть. Его работа — установление четкого тоталитарного порядка, осуществляется это жесткими средствами, но всегда дает гарантированный результат:

такой тип ограниченной, но гарантированной свободы и безопасности всегда был наиболее популярным.

Герои «Глухаря» положительны настолько, насколько это возможно в сложившейся социальной ситуации. Этический императив, руководящий их действиями, применим лишь в нашей сегодняшней мифологической структуре.

Профессиональная деятельность милиционера в «Глухаре» учит правильному обращению с различными видами вознаграждений за проделанную работу. Важно отметить, что вознаграждение Антошин и Глухарев получают именно за проделанную работу (нахождение угнанного автомобиля, защита братьев по оружию, сохранение браков, защита детей, борьба с мошенничеством на уровне, который не попадает под юридические нормы современного правосудия). Им приносят не взятки, а «гонорары», благодарность за помощь, за качественную работу и человеческое отношение. Другая форма получения доходов, не связанных с зарплатой, существует у следователей отдела Стаса Карпова: их система строится на организации комфортного жизненного пространства, на осуществлении контроля над ситуацией. Следователи Карпова «держат землю», получая оплату за невмешательство или силовой путь решения проблем (в том случае, когда закон опять не может решить вопрос «по справедливости»). Его тактику не одобряют коллеги по работе, но и они к ней прибегают в случае необходимости, так как результат всегда эффективен, проблема решается.

Важно отметить еще одну особенность нового сериала: зло обрело свое очарование. Это не абсолютное, отвергаемое зло, однозначное, бескомпромиссное. В зле появилась своя логика, оправдание; преступление теперь совершается и организуется в соответствии с особой «индивидуальной моралью», то есть правилами поведения, приемлемыми для одного человека. Это выдвигается в качестве принципа возможного, оправданного, допустимого с определенной точки зрения поведения, следовательно, не может быть наказано людьми, представляющими «общественную мораль».

Индивидуалистская мораль не свойственна ментальной структуре русского национального характера. Такой конструкт в поведении современного человека появился не очень давно и нашел свое отражение в детективном сериале. Блага общественного почти не существует. В нем никто не нуждается.

Милицейский сериал — это не только бытописание трудовой жизни одной из самых занимательных профессий в современном мире. Главная причина любви зрителя к обычному милиционеру заключается в том, что, по сути, телевизионный милиционер — семиотическое продолжение тела обывателя, дающее возможность карать преступников, устанавливать справедливость, мстить за свои обиды. Это объективация на идеальную реальность подсознательного желания быть наказанным и наказывать самому.

Человек нуждается в формировании социокультурной идентичности, в формировании образа «вне себя», сориентированного на изменяющиеся условия окружающей среды. Идентификационной моделью легче управлять, чем собственным телом. Модель-имидж-позиционирование себя на других позволяет продлевать свое тело на объекты вненаходящиеся, следовательно, дает возможность исполнения различных несбыточных желаний. С этой позиции служитель закона (теперь уже почти полицейский, а не милиционер) выполняет те действия, которые сам человек в реальной жизни не осмелится выполнить, хотя современная социально-гражданская ситуация почти разрешает делать все. Виртуальное продление карающих функций собственного тела — это благословление на террор, милиционер — исполнение моей карающей воли, нереализованной террористической роли, затаенного в глубине души желания установить власть над миром, победить несправедливость и организовать уютный идеальный мир по индивидуальной версии. В рамках формирования новой позитивной идентичности образ милиционера становится наиболее популярным, так как является воплощением мечты.

Можно сказать, что милиционер в «Глухаре» — это новая национальная идея: справедливость состоит не в непротивлении злу насилием и не в уничтожении насилия с помощью зла, а в возможности манипулировать миром, пространством закона и порядка, в результате чего создается вариативная реальность с ситуативным типом порядка.

Реализация правоохранительной функции государства представлена здесь как деятельность, осуществляемая с минимальными расходами. То есть государство вполне может полагаться на небольшое количество правильных, положительных милиционеров, близких к человеку. Их целью являются не поиски способов построения идеального мира для всех, а антропный принцип установления индивидуальной справедливости для отдельного человека. Это такой вариативный мир, своеобразная форма жизни, сочетающая допустимые меры добра и зла в сложившейся экономической ситуации, где основной системообразующей составляющей является порядок перераспределения материальных средств. Главное в этом мире — понять человека, стать на его сторону, принять его таким, какой он есть.

Сергей Глухарев — идеальная ролевая модель для выполнения этих функций: в меру коррумпированный, в меру жесткий, в меру непогрешимый.

Юридический феномен «глухарь» — современная новация законодательства — единственный возможный, допустимый, принимаемый обществом и разрешаемый законодательными актами, совершенный по своей ценностности.

Глобальное недоверие к органам официальной власти, официальному взгляду на организацию пространства и формированию типа поведения приводит к тому, что структура милицейского сериала не может быть реалистичной — в этом случае она не вызывает доверия потребителя. Парадигма взаимоотношений с официальной властью выстраивается в рамках сериала именно в том виде, который позволяет достичь примирения с миром преступности и коррупции: власть вроде бы существует, но влияния на людей и события, происходящие в мире, не оказывает. Проблемы решаются простыми сотрудниками прокуратуры и уголовного розыска, работающими «на земле», близко к простому человеку.

На официальном сайте, посвященном сериалу, в качестве слогана предложена следующая фраза: «На страже закона главное — оставаться человеком!» Подразумевается, видимо, что охрана закона человеку, в принципе, не под силу или те, кто в настоящее время находится на страже закона, не имеют отношения к биологическому виду «человек» или ведут себя бесчеловечно. В профессии милиционера, в самом деле, почти не осталось ничего человеческого. Это мифологический персонаж, борющийся с персонифицированным злом, которое, как он знает, невозможно победить, но, тем не менее, он с ним постоянно сражается. Современный тип героя в «Глухаре» — почти персонаж классического плутовского романа, сочетающий в себе черты героя волшебной сказки, в которой присутствует даже волшебный предмет — полосатая «денежная палка», на которой Антошин оставляет свой автограф по просьбе бывших коллег по работе. Чтобы жезл мог по-прежнему творить чудеса.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Те же яйца, вид сбоку

…Разве не сказал нам граф, что вся человеческая мудрость заключена в двух словах: ждать и надеяться!

Александр Дюма. «Граф Монте-Кристо»

В сущности, «Побег» — это сказка. Сказка про двух братьев, семейные ценности, азарт и волю к победе. Основное место действия — тюрьма. Но многие сюжетные линии завязываются на воле. Такой «Граф Монте-Кристо» без истории мести. Главная проблема русской локализованной версии американского сериала «Побег» (он же «Побег из тюрьмы», он же Prison Break) заключается в существовании оригинала. Когда я пишу этот текст, демонстрация «Побега» на Первом канале еще не закончилась. Однако большинство фанатов этой истории дружно прокляли русский вариант, обругав актеров, персонажи, диалоги, сюжетные повороты, декорацию, а также — до кучи — музыку, титры, монтажные склейки, манеру съемки и сцены, передранные с их объекта поклонения один в один. Те же, кто, как я, оригинала не видел, оказались в идиотском положении. Не взглянуть хотя бы на пару-тройку серий американского фильма — глупо. Надо же понять степень освоения материала нашими драмоделами. Смотреть и то, и другое параллельно — совершенно невыносимо. Как человек, попытавшийся поставить этот опыт на себе, свидетельствую: в одном экземпляре эта история среднестатистического зрителя может заинтересовать и понравиться. Но два раза — too much: раскрываются глаза на чисто драматургические дыры и ляпы. И уж тогда, действительно, хочется ругать актеров, персонажи, диалоги, сюжетные повороты и т.п. В обеих версиях. И виновата тут, по моему



«Побег»
Режиссер **Андрей Малюков**
Первый канал, студия «Русский проект»
2010

глубокому убеждению, слишком смелая в своих фантазиях и допущениях драматургия, которую традиционно относят к безусловным достоинствам этого сериала. Как рискованный шаг, отдаляющий сериал нового типа от традиционного «телемыла», это можно понять и принять. Но оценить несусветные глупости — уж извините.

Непонятно, каким образом идею побега можно удержать в тайне, если герой заявляет о ней в голос, причем с каждой серией все громче. Или, например, почему человек, получающий совершенно ненужные ему инъекции инсулина, не испытывает никаких болезненных ощущений. Ну хоть бы пульс участился. И т.д. и т.п. Поэтому, как бы ни заплевывали, по традиции, нашу попытку адекватно перенести современный транснациональный массмедийный хит на русскую почву, я бы поставила ей четыре с минусом. Хорошо — за общую адекватность и местами весьма удачную переделку персонажей под наши реалии. Например, Виталий Кищенко, очень пластичный актер с незабываемой внешностью, умеющий нагнать страху взглядом, — ему достался парафраз американского персонажа Ти-Бэга, который в оригинале был совсем уж картинным геем. Минус — за безвкусную старательность, которая ко всем нагромождениям абсолютно сказочного сюжета добавляет детали и детальки уж совсем несообразные. Скажем, книжка «Сто советов по уходу за садом», которую герой сам посылает в благотворительной посылке в тюремную библиотеку, чтобы потом в нужный момент достать из корешка «икеевский» ключ для отворачивания шурупов из стенных крепежей. Ничего подобного в оригинале не было и быть не могло. По крайней мере, в том эпизоде Prison Break, который я видела, герою этот шуруп достался легко и без затей.

Шуруп понадобился благополучному и успешному молодому инженеру, который в первые минуты фильма накалывает себе на тело затейливую татуировку, покрывающую весь торс, берет отпуск в своей наикрутейшей фирме, потом хватает пистолет, с ним идет грабить банк, где стреляет исключительно в потолок и легко сдается милиции, только она появится. Затем он быстренько сознается в содеянном и по приговору на редкость скорого и спорого суда попадает в Федеральное бюджетное учреждение тюрьма № 23, где ему приходится такими сложными путями, как история с шурупом, обретать возможность открывать замки.

Если бы не постоянное включение «Побега из тюрьмы» в списки лучших сериалов десятилетия, я бы тут же и выключила телевизор, сочтя, что это какая-то путаная и дурная шутка в сочетании с не самым привлекательным местом действия. Ведь, в принципе, первый вопрос, который задаст себе любой нормальный человек: зачем мне смотреть сериал про тюрьму, про отморозков, которые туда попадают, погружаться в подробности того, как они там существуют и насколько реально оттуда убежать? Никто же на самом деле вдали от изрядно схоластических журналистских и социологических схем не опознает в тюрьме (или любом другом специфическом сообществе) зеркало всего общества, его проблем и его стереотипов. Не видит в этой капле воды отражение собственных проблем, микрокосмос, так сказать. Школа — да, пусть многие ее прогуляли. Офис — да, хотя кто-то в нем сроду не был. Больница — да, но лучше туда не попадать. Даже кладбище — да и еще раз да, ведь все там будем. Однако, прекрасно зная поговорку «от тюрьмы и от сумы не зарекайся», нормальный человек, обыватель, мещанин, законопослушный гражданин — мы все, скорее, представим себя с сумой, но не в тюрьме. Нет. Этому противится разум обывателя, которому предпочтительней всю долгую жизнь прилагать старания к тому, чтобы оставаться в рамках общественных правил и приличий, но не рисковать самым дорогим — свободой. Как минимум — свободой выбора одежды и меню своего обеда. Как максимум — передвижения, впечатлений и новых знакомств. Досужие разговоры про то, что тюрьма — подсознание нашего общества, все-таки не более чем игра словами. То же самое можно сказать и про кухню, коммуналку, дачу и даже про саму Америку.

Именно поэтому успех американского сериала «Побег из тюрьмы» как в США, так и в наших палестинах можно назвать феноменальным. Ведь телевизор — это чисто обывательское окно в мир. Везде и всюду эфир строится на удовлетворении потребностей нормальных, серых, никому не интересных людей. Потребность эта — развлечение без напряжения, низкоинформативный релакс после работы. Потому что мы дома. Вот и Букины тоже дома. И все мы — «счастливы вместе». Зачем нам сложно выстроенная история придурка, который сам по своей воле попал в тюрьму исключительно для того, чтобы оттуда бежать? Неудивительно, что на студии Fox Television эта идея болталась года три. Сценарист Пол Шёринг не скрывает, что принадлежит она его коллеге Дон Паруз, которая стала впоследствии одним из исполнительных продюсеров сериала. Чисто по-женски, легкомысленно, она придумала бредовую, но оригинальную ситуацию. Однако они оба с ходу не нашли достаточное количество логических обоснований такому сюжету. И Шёринг в итоге сам стал разрабатывать идею, которая, говорят, очень нравилась Стивену Спилбергу — по крайней мере, он проявлял заинтересованность в том, чтобы превратить ее в компактный мини-сериал. С Брюсом Уиллисом в виде звезды. К тому моменту уже многим стало ясно, что телеаудитория в США как-то меняется — если не по составу, то по запросам. У нее появился заказ не на стандартный «нишевый» продукт — для детей, подростков, домохозяек или молодежи. А на нечто интересное всем, без ограничений в жанре. Просто — интересное. Способное объединить нацию на час перед телевизором. Чтобы было так же здорово, как в кино, но только дома. Телевизоры-то стали цифровыми, большеэкранными, диски лазерными, с хорошей проекцией. Очень важный факт — этот запрос исходил от взрослых людей, которых обычное кино потеряло, потому что переключилось в основном на детские аттракционы. Наступил звездный час телевидения, у которого появилось право нарушать правила. А сериалы превратились в кино XXI века. «Остаться в живых», «Клиент всегда мертв», «Доктор Хаус», «Декстер», «24 часа», «Числа», «Рим», «Прослушка», «Отчаянные домохозяйки», «Массовка» и собственно «Побег из тюрьмы» — вот видеотека современного киномана. Локализованный «Побег» в нее тоже войдет наверняка. Хотя бы в качестве кунштюка: те же яйца, вид сбоку. Так всегда бывает: поворчат, поматерят, покритикуют — и полюбят да еще и культовым назовут.

Впрочем, и критиковать тут можно только частности. В целом рассказываемая история вне критики — ее можно либо принимать, либо не принимать. В гостях у сказки, так сказать. Жили-были два брата. Старший брат Кирилл Панин (Владимир Епифанцев), в целом, дурак. Вел жизнь недобродетельную, гулял кривыми дорожками, якшался с дурными людьми, влез в долги, взялся отдать их чужой жизнью (какого-то «наркоши», которого и застрелить не жалко), а подставил под удар собственную жизнь. Еще до начала событий он попал на скамью подсудимых за убийство министра финансов, которого не совершал, и получил приговор — высшую меру. В ожидании приглашения на казнь Кирилл сидит в одиночной камере той самой тюрьмы № 23. А вот младший брат Алексей Чернов (Юрий Чурсин) — умник. Хорошо учился, сделал карьеру, вел здоровый образ жизни, ходил в стеклянный офис с видом на Москву и в деньгах не нуждался. Старшего брата любил и с неминуемой его смертью мириться не захотел. Поэтому придумал очень сложную, параноидальную многоходовку, для которой требовалось соблюдение самых невероятных условий. Он хорошо подготовился к жизни в криминальной среде, закалил свои душу и тело, узнал много подробностей из жизни тех, кто отбывал наказание в той же тюрьме, где ждал смерти старший брат, и отправился туда тоже, твердо уверенный, что у него есть обратный билет и на себя, и на брата — надо только компанию правильную сколотить. Прибыв на место, Алексей тут же и начал сколачивать эту компанию, привлекая к себе внимание не только простых сидельцев, но и местного авторитета Кобы (Евгений Мундум), у которого в подручных полный отморозок Логопед (Виталий Кищенко).

Вообще-то бесстрашие, а точнее бесстрастность, инженера поражает. И одновременно заставляет относиться к истории отстраненно, без сочувствия — как к небывальщине. Ну как мог герой рассчитывать, что его повезут в тюрьму № 23, а не № 24? И как это тепличный вроде молодой человек совершенно спокойно каждый день идет на конфликт — то с заключенными, то с тюремными надзирателями, хотя некоторые из них могут дать фору преступникам. В какой-то момент Алексею в назидание даже отрезают палец на ноге, но он только увереннее себя чувствует. Он пытается нагло отказать начальнику тюрьмы (Владимир Иванович) в такой малости, как создание чертежей дачного строения, которым тот собирается порадовать любимую жену к юбилею свадьбы. Потому что у осýжденного Чернова нет времени на такие глупости — он должен готовить побег. Однако у гражданина начальника, конечно, всегда найдутся аргументы для осýжденного. Зато Алексей получит большую свободу передвижения по тюрьме, которую он знает, как свои пять пальцев, включая отрезанный. Потому что пару лет назад делал по заданию фирмы, в которой работал, план реконструкции коммуникаций именно этого пенитенциарного учреждения. И замысловатая татуировка на его теле на самом-то деле соткана из чертежей, по которым он планомерно идет к своей цели. Уже подсчитано, что в реальной жизни такое нательное украшение можно нанести на кожу за двести (!) часов, то есть за восемь суток непрерывной работы, и стоить это будет тысяч двадцать долларов. Но кто тут считает часы и деньги? Это же сказка.

Кроме того, поскольку у младшего брата все ходы просчитаны, ему пришлось сразу объявить себя инсулинозависимым диабетиком, чтобы иметь возможность регулярно наведываться за уколами в медчасть, где работает тюремный доктор Надежда Соболева (Дана Агишева), генеральская дочь, которой предстоит влюбиться в пациента и стать его пособницей. А на воле о братьях беспокоится другая женщина — адвокат Светлана Дунаева (Екатерина Климова), красивая молодая женщина с какой-то слишком призывно распущенной косой, переброшенной вдобавок через плечо. У нее сложная и долгая история отношений со старшим братом-смертником, хотя по типажу она больше подходит младшему. Светлана ведет свое собственное расследование истории с убийством министра финансов. Смотрится это изрядно несерьезно, примерно как «любительница частного сыска» у Дарьи Донцовой. Она довольно легко находит людей, которые могут ей что-то рассказать, — и они тут же погибают. А все потому, что за ней следят двое в штатском, сотрудники некоей спецслужбы ОСО, имеющие, как Джеймс Бонд, лицензию на убийство, которой пользуются весьма свободно, устраняя всех, кто сует нос в темную историю с убийством министра. Они имеют прямое отношение к тому, как был подставлен Кирилл Панин, и заинтересованы в том, чтобы его казнь состоялась и дело было закрыто. Количество персонажей, несмотря на замкнутость основного действия стенами тюрьмы, все-таки чрезмерно. Что создает комический эффект ожидания, кто же еще присоединится к готовящемуся побегу, уцепившись, как дедка за репку, а внучка за Жучку. Желающих много. От каждого идет сюжетное ответвление. Скажем, у отморозка Логопеда есть любимая сестра и племянник. У сокамерника Алексея Алима-Налима — невеста, за которой приударяет его друг-недруг. А у смертника Кирилла — неприкаянный и озлобленный сын, трудный подросток, не смирившийся с тем, что отец их с матерью бросил. Есть и вполне самоигральный персонаж Соломон (Юрис Лауциньш), он же некий легендарный Беня-ювелир, севший на долгий срок — полжизни, — но местонахождение миллионов не выдавший. У него за пазухой живет ручная крыса (в американском фильме это был старый заслуженный кот).

В целом сюжетную конструкцию команда наших сценаристов под руководством Юрия Короткова обжила неплохо. Понятно, что какие-то вещи им спустили, что называется, сверху — усиленную роль православной церкви, например. Но это ведь тоже определенный «местный колорит». Сценаристы убе-

дительно перевели тюремный конфликт белых и черных группировок, приводящий к бунту, в противостояние московских и уральских криминальных групп. Есть хорошие, достоверные детали — как охранник подслушивает и подглядывает за любовным свиданием заключенного с невестой (в американской версии он политически корректно удаляется). Слабое звено — диалоги с усредненной лексикой и орфоэпией, которые авторы вдобавок должны были полностью очистить от мата, невозможного в прайм-тайм. Впрочем, это только кажется, что дело в мате или отсутствии диалектных особенностей. На самом деле проблема в принципиальном отсутствии сегодня чувства языка, понимания речевой психологии у наших сценаристов. Вот, скажем, ситуация, когда приговоренный к смерти заключенный неожиданно встречается в тюрьме со своим братом, который оставался на свободе. И что он говорит? «Ума не приложу, как ты сюда попал». В ответ следует что-то совсем несусветное, вроде: «Я здесь не на каникулах, поверь».

Впрочем, и американский фильм полон ляпов. Пойманного при попытке заняться распространением наркотиков подростка отправляют на профилактическую беседу и перевоспитание прямо в тюрьму, к осужденному отцу-смертнику — пусть, мол, сам, пока еще жив, дает наставления своему сбившемуся с пути отпрыску. И отец послушно произносит пафосную речь о вреде марихуаны. Тюремный пахан вдруг задумчиво произносит: «Может, «Битлз» были правы, и все, что нужно, — это любовь». Любой персонаж, которого строго спрашивают агенты спецведомства, зачем это он скопировал файл из следственных материалов, тут же гордо вскидывает голову и вещает про закон о свободе распространения информации — будто не боится за свою жизнь, а только печется о ценностях главной демократии планеты.

В общем, относиться к Prison Break, как к шедевру, нет никакой причины. Это всего лишь длинная (четыре сезона), но динамичная, наваристая «пурга» для домашнего развлечения, которое на пару-тройку ступенек возвышается над мексиканским «мылом» и отечественным сериалом «Татьянин день». Понятно, почему из всех «главных сериалов десятилетия» для локализации был выбран именно он. Ни «Остаться в живых», ни «Доктор Хаус», ни «Декстер» нашим актерам не вытянуть, даже если заняться исключительно работой «под копирку». Пока в Америке в сериальной резервации вызревали новые звезды, способные бросить вызов заштампованным звездам Голливуда, у нас шел ровно противоположный процесс — известные киноактеры (о звездах говорить в нашей системе глупо), едва ощутившие свою власть над зрителем, тут же бросились разменивать ее на полушки, снимаясь в дурном коммерческом продукте, телешоу и телесериалах. В результате даже думать о давно заявленном «Докторе Тырсе» с Михаилом Пореченковым неинтересно. Как ведущий «Кулинарных поединков» будет изображать отечественный аналог Хауса?

А с «Побегом» все гораздо проще. Тут все дело в технике и матчасти. Декорация тюрьмы, выстроенная на «Мосфильме», очень недурна. Операторы Владимир Спорышков, который делал вместе с постановщиком «Побега» Андреем Малюковым фильм «Мы из будущего», и Алексей Федоров, долго работавший с Сокуровым, абсолютно точно повторяют рисунок оригинального фильма, но при этом не оставляют впечатления пустого ремесленничества. У нас есть изрядное количество типажных актеров, мастеров эпизода — то, на чем держится такая история. Юрий Чурсин и Владимир Епифанцев — незамыленные актеры хорошей школы. Конечно, женский кастинг «Побега» доказывает, что с локализацией «Отчаянных домохозяек» нам не стоит торопиться. Но история-то брутальная, ее тянут мужики. И вытягивают, что бы там ни говорили недоброжелатели.

ОЛЬГА ГАНЖАРА

Лики Быкова

Лечение — одно из любимейших народных развлечений. С образом врачевателя и феноменом лечения в сознании современного человека связано понятие чуда, волшебства. «Врач», в понимании народной этимологии, скреплен с понятием «врать», то есть с процессом позитивного настраивания человека на восприятие своей болезни и постепенного привыкания к мысли о совместном с болезнью существовании.

Современное медиапространство заполнено программами, шоу и сериалами, обращенными к врачеванию, болезням, здоровому образу жизни. Достаточно вспомнить такие передачи, как: «О самом главном», «Здоровье», «Без рецепта», «Жить здорово!» и другие.

Одним из самых любопытных шоу о здоровье является канувший в Лету «Малахов+». Здесь средствами достижения результата в процессе лечения зачастую выступали странные вещи, то, что на первый взгляд лекарством не является. Великолепное телевизионное шоу. Главная его идея — осуществление не лечения, а профилактических манипуляций от всех возможных болезней, которые могут в ближайшем будущем одолеть человека. Предварение болезни, ее возможное предотвращение — популярный современный вид спорта. Нужно только взять какой-нибудь предмет, приложить его к какому-нибудь месту, и, без всяких сомнений, это обязательно от чего-нибудь поможет.

Жаль, что в нынешнем сезоне мы остались без шаманского великолепия Геннадия Малахова. Отныне профессиональные врачи, по мысли авторов современных проектов, должны будут придать передачам о врачевании официальный характер, что должно вызвать большее до-



«Интерны»
Режиссеры **Максим Пежемский, Заур Болотаев, Милан Килибарда**
ТНТ
2010

верие потребителя и расширить зрительскую аудиторию. На самом деле это убивает неповторимый колорит передач, в которых главной идеей является то, что простой человек может стать равным профессиональному врачу, научиться тайному мастерству, применить свои волшебные навыки на живом человеке. Это способ моделирования социальной функции шамана, роль которого в обществах первобытно-общинного типа была главенствующей. Если становится некому врачевать тела, приходится обращаться к врачеванию душ.

Мини-сериалы и многосерийные фильмы о врачах («Я лечу», «9 месяцев», «Земский доктор», «Неотложка») являются своего рода способом нашего ответа «ненашенской» «Скорой помощи». Концерн Comedy Club не мог обойти вниманием такую богатую для исследования почву. Весной 2010 года ситком «Интерны» появился на канале ТНТ и перебил рейтинги «Универа». Вышел он из недр КВН, создан руками авторов уже популярных «Универа» и «Нашей Russia». «Интерны» не являются калькой американских ситкомов — а это большая редкость для современного российского телевидения. К тому же введение в сериал «Интерны» такой знаковой фигуры, культового персонажа российской медиакультуры, как Иван Охлобыстин, создает неповторимый тип реальности, в которой может существовать только что-то совершенно особенное, из ряда вон выходящее, ни на какое американское кино не похожее. Сам Иван Охлобыстин, исполнитель роли заведующего терапевтическим отделением, в одном из интервью назвал это новым жанровым обретением, основанным на волшебном литературном материале.

Эффект получился сногсшибательный: путь из мира церкви в актерство, неугодное Богу, но сопоставимое с богоискательством-юродством, понятен, закономерен. Охлобыстин разрушил киноязык как сценарист и актер до обращения к служению людям в другой форме. Шутовство — это вообще единственно верный способ смотреть на мир. Волей-неволей превращаешься в гуру, которому верят и поклоняются именно потому, что подозревают, что он знает больше, чем все остальные. Может, и знает...

Доктор Быков роль не играет, а комфортно в ней живет, разговаривая с окружающим миром простых людей на своем афористичном языке и творя то, что не позволено больше никому. Еще он ставит диагнозы заочно или бросая единственный глаз на пациента. И никогда не ошибается. И учит мудрости. Разве можно не доверять этим татуированным рукам? Более неподходящего исполнителя на роль врача найти было бы сложно. Но именно на этой ключевой фигуре строится вся система «Интернов», делающая сериал не рядовым, а запоминающимся, отличающимся от других.

«Интерны» именно русский сериал. Невозможно воспроизвести структуру западного здравоохранения, просто перенеся ее на российскую почву. Проблема в том, как именно русский человек относится к проблеме здоровья и здорового образа жизни. К тому же для русского врача лечение — это настоящее приключение, ибо российская зарплата врачей-бюджетников не способна обеспечить достойное существование.

Человеческое тело — единственное место приложения умений и навыков врача, а также — единственный тренировочный механизм, который способен опровергнуть или подтвердить правильность лечебных манипуляций. В ситкоме (по сути, это даже не ситком, а «новое жанровое обретение», как отзываются о нем авторы сериала) мы наблюдаем довольно успешный путь превращения интерна во врача, простого человека — в творящего чудо. Главным катализатором превращения является то, что интерн начинает с вылечивания самого себя — от комплексов, страхов, фобий, гордыни, сексуальной неустроенности.

Борис Левин (Дмитрий Шарокоис) и Любовь Михайловна (Светлана Пермякова) — наиболее интересная пара в сериале. Самая перспективная, реальная, взятая прямо из небогатой мужчинами и перенасыщенной сильными женщинами русской жизни. Только сильная и самодостаточная русская женщина может позволить себе роскошь любить «не неопытного, но перспек-

тивного, не занудного, а умного» мужчину. Если у них все сложится, сюжетная сверхзадача решена — русская мечта воплощается на глазах у влюбленной в сериал публики.

Вообще все в «Интернах» сделано с большой любовью, уважением, трепетным отношением к профессии врача и человеческой боли. Здесь много смешного, позаимствованного из медицинской практики авторов-сценаристов, но из этого опыта получился серьезный и настоящий качественный материал.



«Интерны»

Следует отметить, что процесс лечения в современной больнице вообще не связан с достижением результата: не становится меньше больных, смысл вылечивания пропадает. Поддержание в рамках стабильного равновесия, состоянии приближения к норме — это гуманно, возможно, единственно верно. Наблюдение за процессом в медицине гораздо важнее получения результата. Результатом течения заболевания никогда не является полное восстановление организма, скорее, его изменение, подстраивание под вновь возникшие обстоятельства. Исходом заболевания в медицине принято считать три варианта: кризис, переход в хроническую форму, летальный исход. Все последствия остаются на совести потерпевшего. Объектом исследования/оздоровления в русской больнице является человек, который перепробовал уже все самостоятельные виды лечения, разочаровался в большей части магов и экстрасенсов, лишился почти всех денег в коммерческих лечебных учреждениях и в конце концов вынужден обратиться к помощи больницы, существующей на государственном обеспечении.

В качестве предметов изучения врача выступают различные заболевания, то есть отклонения от общепринятой физиологической нормы. Так как отклонения от нормы сейчас — это единственно возможное состояние человека, и для врача здесь поле действия ничем не ограничено.

Частью национального характера, основными параметрами, определяющими тип поведения русского человека, является желание найти в себе заболевание или отклонение от нормы. Это позволяет сформировать такой тип идентичности, при котором человек комфортно встроен в окружающий мир, у него высокие адаптивные возможности, он почти неопасен для окружающих и вместе с тем имеет индивидуальные, отличные от всех остальных черты. Болезнь наделяет человека яркой, неповторимой индивидуальностью.

В больничных интерьерах также представлена своеобразная модель выстраивания карьеры. Герои сериала прилагают огромные усилия к тому, чтобы получить максимум профессиональных умений и навыков, усвоить сложнейшие формы и способы лечения больных. При этом для самих интернов очевидно, что они сражаются за получение сложной и низкооплачиваемой работы, связанной с профессиональными рисками. Так как решение проблемы получения профессии, зарабатывания денег и борьбы за выживание в тяжелых современных экономических условиях презентовано художественными средствами юмористического сериала, то она воспринимается не как дидактическое насилие, но как эффективная социальная воспитательная модель.

«Быковская армия» интернов — множество волшебных воплощений самого Андрея Евгеньевича. В Глебе Романенко (Илья Глинников) — переизбыток его донжуанства, в Варе Черноус (Кристина Асмус) — гиперчувствительность и неистребимая любовь к объекту приложения умственных и физических сил, в Борисе Левине — старательность и профессиональная дотошность. А от Семена Лобанова (Александр Ильин-младший)... ну, игривость, что ли, периодическое впадание в неандертальство (секрет успеха и проверенный закон привлекательности).

Да и вообще — больной и лечение в «Интернах» не главное, даже не второстепенное. Это только фон для выстраивания и организации жизненного пространства, удобнейшее место для всяческих приключений, источник адреналина, настоящая школа жизни, место, где происходит взросление. Болезнь — информационный повод, инициирующий коммуникацию. Тело — пространство, которое придает смысл взаимодействию между людьми в настоящее время. Если бы не семиотический диссонанс между невысказанными желаниями и телесными возможностями, и поговорить-то было бы не о чем. Нарушение телесного комфорта, вызванное болезнью, — единственное возможное счастье, доступное человеку. Появляется желание жить, умение выживать, способность к моральному совершенствованию.

Доктор Быков просто необходим в этом мире как человек, уже наделенный неповторимой патологией: он верит в то, что человечество можно вылечить от всех болезней. Можно даже научить этому молодых и неопытных врачей-практикантов. В планах сериала «Интерны», по заявлениям его создателей, — представить зрителю не интернов, но опытных и умелых врачей, прошедших с достоинством суровую школу выживания в интернатуре. Врачи — больны серьезнее, чем простые смертные. Поэтому мы и относимся к ним с таким доверием, терпением, даже любовью.

СЕРГЕЙ ЦЫРКУН

Отцы и деньги

Сериал «Барвиха», который перед началом учебного года в очередной раз продемонстрировало телевидение, видится ренессансом жанра «школьного фильма», который так расцвел на закате существования СССР, а затем горько увял, выродившись в «перестроечную чернуху». (Эта увядшая ветвь молодежного кино эффективно реанимирована инфернальным сериалом Валерии Гай Германики «Школа».)

Что же касается «светлой» стороны школьного жанра, то о его новом рождении имеет смысл говорить, если вспомнить, каков был посыл сорокалетней давности, иначе говоря, как выглядели на экране те школьники 60—80-х годов, которых мы увидели в «Барвихе» в качестве старшего поколения — учителей и родителей современных подростков. В этом смысле «Барвиха» является не продолжением и не подражанием, а эпилогом дерзновенного замысла предшествующей эпохи — заглянуть вперед и предугадать в юном поколении вершителей судеб завтрашнего дня.

Фильмы из жизни старшеклассников в послевоенную эпоху выросли в особый жанр не сразу. Первоначально беспокойные комсомольцы вкупе с отдельными несознательными элементами, противопоставляющими себя коллективу, всего лишь копировали подобные же образы из «взрослой» драматургии. Сюжет развивался вокруг одномерных характеров, словно сошедших со стенгазеты, и напоминал басню с краткой моралью в конце. Различие состояло разве в том, что роль deus ex machina в финале нехитрого сюжета выполнял не партком, как во «взрослом» кино, а учитель или директор школы. Получается, что процесс смены поколений



«Барвиха»
Режиссер **Евгений Лаврентьев**
ТНТ, «Расфокус Фильм»
2009—2010

должен был напоминать смену караула. На место выбывающих по возрасту или иной уважительной причине строителей коммунизма становилась подросшая смена. «То, что отцы не достроили...» и т.д.

У этих фильмов был свой аромат, свое обаяние. И, конечно, свои нерушимые каноны. Их герои, словно в шекспировских пьесах, слова в простоте не скажут. Их диалоги достойны античных трагедий, с изобилием восклицательных предложений, похожих на девизы и лозунги. Директор школы и учитель могли и даже должны были говорить между собою «высоким штилем», почти эпическим языком:

«— Листовский — одаренный человек, а такие люди в большинстве своем ведут себя несколько необычно, но мы умеем прощать их личные недостатки!

— Советские люди, одаренные или неодаренные, прежде всего должны быть настоящими людьми!» («Аттестат зрелости», 1954).

Каждое время не только порождает своих героев. Оно низводит с пьедестала предыдущих. Пламенные комсорги рухнули с авансцены, как ветхозаветные поверженные идолы, на переломе 60-х. События Пражской весны 1968 года раскололи общество. Новое поколение советских людей становится настоящими людьми не в идейно-политическом значении этого слова, а в самом обыденном. В тот год старшеклассник Володя Путин явился в Ленинградское управление КГБ, чтобы предложить свои скромные услуги. Другие старшеклассники тоже стали определять свой путь в жизни, несколько расходящийся с задачами строительства коммунизма в отдельно взятой стране. Между подростками на экране и их сверстниками из реальной жизни возникла пропасть. Высокий штиль соцреализма вышел из моды и производил впечатление, по С. Довлатову, «тошнотворной елейной халтуры».

Театральность поведения «средь новых поколений» 70-х стала уже выглядеть нелепым позерством, приобрела форму гротеска. Когда на школьном собрании некий юный оратор пафосно объявил: «Помнится, еще Экклезиаст говорил...» — то оказался прерван конкретным вопросом участкового Анискина: «Кто из них «екклезиаст»?» и приговором одноклассника: «Друг Аркадий, не говори красиво» («Анискин и Фантомас», 1974). Пафосные реплики о советском образе жизни сценаристы молодежного кино оставили глумливым хулиганам, не имеющим ничего святого («Ваши права?»,1974).

Перелом произвела кинодрама Станислава Ростоцкого «Доживем до понедельника», которая, выйдя на экран в конце октября богатого событиями 1968 года, успела не только стать лучшим фильмом этого года по опросу журнала «Советский экран» и золотым лауреатом Московского кинофестиваля следующего года, но и культовым фильмом нескольких поколений, интерес к которому не снижается вот уже пятое десятилетие. Сейчас кажется, будто он «всегда был» на пьедестале, хотя изначально он не являлся любимым детищем советской киноиндустрии и даже в какой-то степени захватил не предназначавшееся ему место. Для кассы в тот год в одной из элитных арбатских школ снималась цветная кинокомедия «Урок литературы» с участием Стеблова, Леонова, Миронова, Малявиной, Куравлева, Парфенова, Ронинсона и других звезд отечественного кино. Конечно, черно-белый «Доживем до понедельника», сделанный за три месяца в окраинной школе Медведкова, готовившей в тот год свой первый выпуск, с непривычным, «не победительным» Тихоновым, с взятыми со студенческой скамьи никому тогда не известными дебютантами (Остроумова, Старыгин, Чернов), актерами-любителями (Архарова, Зубарев) и обычными школьниками, вряд ли мог иметь шансы на успех. Но успех получился оглушительным.

Чем-то совершенно выходящим из ряда вон его назвать, конечно, нельзя. Некоторые характеры, а также многие сюжетные ходы были уже показаны в ныне подзабытом фильме «Мимо окон идут поезда» Э.Гаврилова и В.Кремнева 1965 года (известная по фильму 1976 года «Розыгрыш» фраза «Смотри, тебе жить!» — оттуда же). Исполнявший роль директора школы в этом

фильме Лев Круглый впоследствии эмигрировал и работал диктором на радио «Свобода», а в картине был эпизод, где директор организовал школьное радиовещание, так что во избежание аллюзий фильм упрятали от зрителя подальше.

И все же новый фильм «Доживем до понедельника» безжалостно и резко ломал устоявшиеся каноны жанра. Самый драматический его излом не в конце фильма, а в самом начале, где показан разрыв между двумя любимыми учениками учителя Мельникова (Вячеслав Тихонов) — Наташей Гореловой и Борей Рудницким. Наташа бросила прагматика Рудницкого на пороге загса, оставшись верна своему романтическому увлечению учителем Мельниковым. Посрамленный Боря, брошенный заодно и учителем, отправился во взрослую жизнь в одиночестве.



«Барвиха»

Кроме того, надо было показать, что и в школьной среде такое явление, как Боря Рудницкий, еще до конца не изжито. Самодовольный прагматик Костя Батищев, мягко высмеянный тем же учителем Мельниковым за слабое знание героического пути лейтенанта Шмидта, брошен первой красавицей (героиней Ольги Остроумовой), которая предпочла романтика Шестопала. «Дураки остались в дураках».

Но Батищевы не сдавались. Длинной галереей прошли они по «школьным фильмам» 70-х годов. И уже далеко не всегда терпели фиаско. В фильме «Переступи порог» (1970) будущий создатель космических кинопутешествий Ричард Викторов поставил выпускницу школы на пороге загса примерно перед таким же выбором, какой был у Наташи Гореловой: сбежать с нонконформистом-одноклассником или выйти замуж за возрастного обладателя кооперативной квартиры, к тому же выездного в капстрану. Выбор сделан в пользу члена кооператива, да и сам нонконформист по меркам «Доживем до понедельника» уже слабоват: завалив вступительное сочинение, он не прочь поискать обходные пути для зачисления в институт. Причем помогает ему в этом разочарованный в жизненных идеалах школьный завуч (Ю.Визбор).

В стране наступал, как теперь принято говорить, застой (сам Брежнев избрал девизом своего правления «интенсификацию», но в нашей стране принята восточная традиция: после смерти правителя переименовывать и его эпоху, подыскивая более подходящее ей название). Школьные (и не только школьные) советские фильмы становятся все грустнее, все минорнее. Ричард Викторов поступал, возможно, оптимистичнее других, отвлекая под-

растающее поколение мечтами о космосе («Отроки во Вселенной», «Москва — Кассиопея», «Через тернии к звездам»), ибо безвоздушное пространство стало выглядеть привлекательнее затхлой атмосферы развитого социализма.

Заслуживает упоминания и футуристическая кинолента П.Арсенова «Гостья из будущего» (1984). Фильм не о старшеклассниках. Он, в частности, о том, что ожидает современных школьников в будущем. Судя по красному знамени на Большом Кремлевском дворце в первой серии, вектор развития был задан сугубо советский (альтернативой было бы вообще не показывать Кремль, сделав будущее более аполитичным). Несмотря на это, многое в фильме оказалось предугадано: школьники общаются между собой с помощью спутниковой связи (в установке которой поучаствовала будущая топмодель Инна Гомес), появляется человекообразный робот Вертер (Е. Герасимов). Интересно в этом смысле и дефиле главного героя по Москве будущего — с целой сумкой пустой стеклотары (когда снимался фильм, собирание пустых бутылок еще не являлось распространенным заработком и считалось привилегией проводников дальнего следования). Предсказания замечательные, но все по мелочам. А вот главное, что нам показали создатели фильма, — это удивительное безлюдье Москвы. По городу, где все бесплатно (коммунизм?), праздно прохаживаются редкие фигуры вальяжных молодых людей и девушек, большинство летательных аппаратов простаивает без пассажиров (один из них достался герою Алеши Фомкина, который влез туда из любопытства, поскольку прибыл из XX века, во втором разместилась героиня Тани Полосухиной с ласковой улыбкой чопорной принцессы; взрослые же этим баловством явно пресыщены). Кто эти аристократы (некоторые из них неспешно разъезжают верхом) и почему их так мало?

Ларчик открывается просто. Перед нами Москва как «образцовый коммунистический город», то есть город — освобожденный (по терминологии того времени) партиец. Оттого и не видно среди экстерьеров ни задорных фабричных ребят, ни седоусого рабочего класса, ни прочих трудящихся. Они представлены разве что в технической зоне космопорта, в служебных робах (чтобы яснее подчеркнуть их статус), в лице персонажей В.Невинного и М.Кононова — вороватого завхоза и сноровистого ревизора, разбирающих недостачу «ящиков с плутонием». А Москва — это закрытый город партийной и научной элиты (отец Алисы Селезневой относится к последней). Разве что ее разбавляют интуристы с Альфы Центавра, диковинным видом напоминающие кришнаитов со Старого Арбата.

Однако вектор развития сменился, Москва перестала быть образцовым коммунистическим городом, иностранцы примелькались, и дочке профессора Селезнева стало в ней тесновато. Угадав в деталях, создатели «Гостьи из будущего» прогадали в главном. Фильм вышел одновременно с американской эпопеей «Назад в будущее», где будущее показано миром «успешных» и «лузеров», которому противостоял наш мир номенклатурных академиков в городе-саде и трудящихся в комбинезонах в зоне техобслуживания. И случилось так, что американский вариант оказался ближе к правде. Футуристическая Москва бренда «Народ и партия едины, раздельны только магазины» исчезла в дымке несбывшегося.

Оказалось, что вообще не в Москве дело и не она сегодня является лицом современной России. Вместо Москвы Алисы Селезневой с бесплатной халявой и мыслящим крокодилом есть Барвиха. Если отсчитывать от «Доживем до понедельника» — сорок лет спустя. Поседевшие, потертые жизнью Кости Батищевы, распилив между собою те «участки трубы», на которых застала их на рубеже 90-х «революция красных директоров», грузно осели на Рублевском шоссе, терпя его крайнее неудобство для проезда, ибо оно так же тесно, но обязательно и престижно, как придворный мундир. Судя по разнице в возрасте, приватизированные и акционированные батищевы именно в начале 90-х, отложив партбилет, нашли досуг для создания семьи и обзаведения потомством, достигшим ко времени сериала выпускного возраста.

Потомство существует в тени своих отцов. И даже в какой-то степени копирует их (в частности, в серии «Отцы и дети»). Соответственно материальному и социальному положению ребята делятся на «рублевских» и «городских», строго охраняя границу между ними. Женя Колесниченко, которая относится к среднему классу (ее мать — «лучший в Москве декоратор»), напрасно пытается вклиниться в ряды «рублевских» и выдать себя за одну из них: это жестоко пресекается (серии «Финита дольче вита», «Необратимая реакция»), и ей приходится далее следовать по сериалу «третьим классом». Хуже того: неприятности, которые случились, к примеру, у отца старшеклассницы Вики, автоматически влекут для нее переход в низшее сословие «городских»; даже лучшая подруга сложила с себя эти обязанности, впрочем, вернув их себе в тот же день, когда неприятности Викиного папы благополучно завершились (серия «Два мира»).

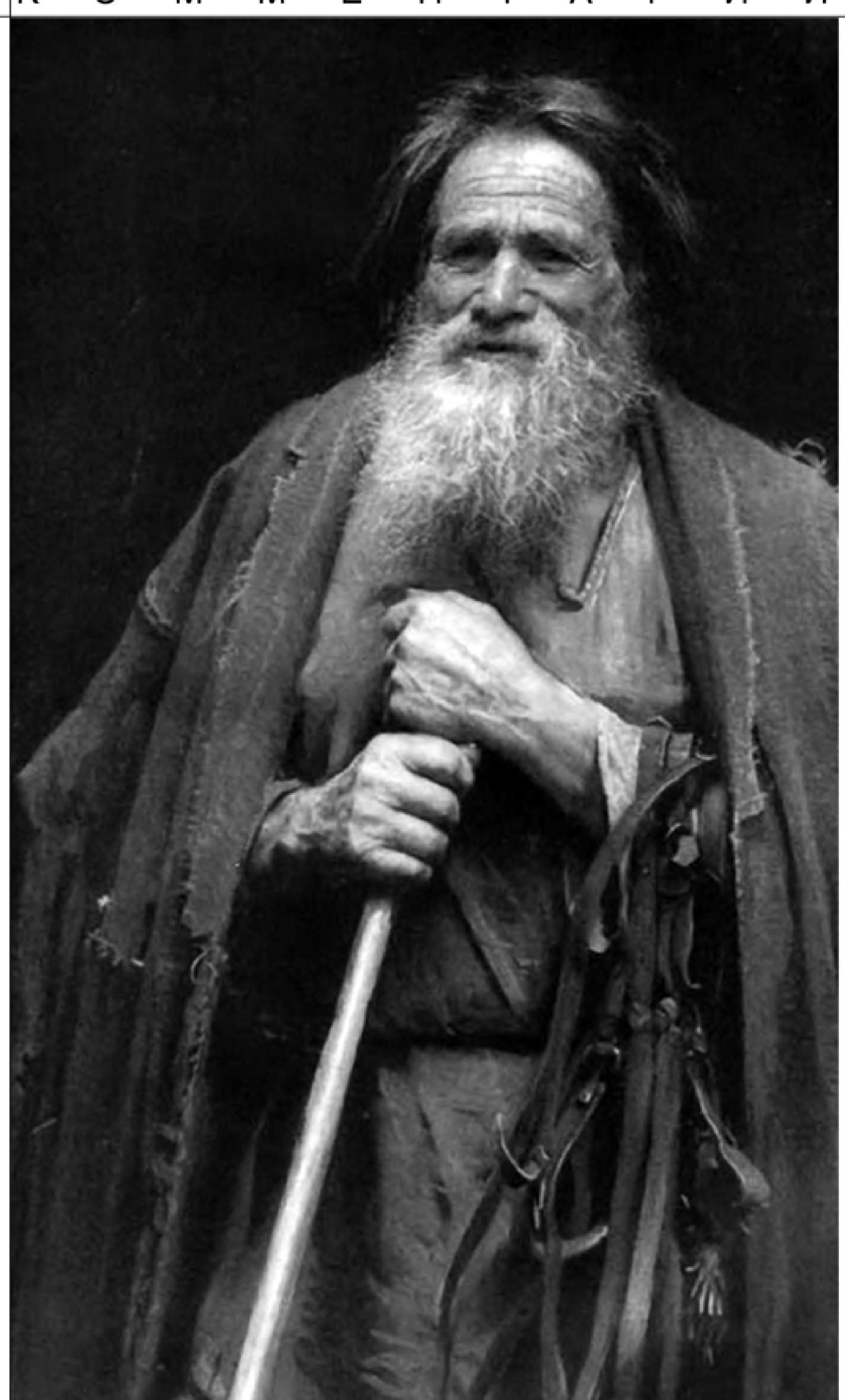
Теоретически любой из «городских» может войти в среду «рублевских» своим ходом, но, как правило, лишь на время, причем одновременно кандидат должен принимать местные правила игры и даже, если потребуется, ради гламурности изображать нетрадиционную сексуальную ориентацию (серия «Имя»).

Следует отметить, что авторы сериала сознательно отказались от изображения «золотой молодежи» избалованными и беспринципными эгоистами. Когда кто-то из «своих» совершает или пытается совершить подлость, они, как правило, становятся на сторону справедливости («Смертельное оружие», «Не пойман — не вор»). То есть у них, как и подобает аристократам второго поколения, уже сформированы некие понятия сословной чести. Жуликоватого и двуличного Кирилла, пытающегося копировать своего отца-политика, третируют всякий раз, когда он нарушает кодекс поведения («Звонок», «Чудо информатики»). Быть «рублевским» — это комплекс определенных обязанностей, иногда довольно обременительных. Конечно, это еще не пушкинские лицеисты, но уже и не совсем Батищевы.

Гордясь статусом своих отцов, они при этом лишены спеси. Откровенно недолюбливая самозванцев, они тем не менее принимают в свою среду, например, ту же Женю Колесниченко, когда она помогает матери получить престижный заказ (серия «Хэлло-мото»). Школьный музыкант Фендер становится для них «своим», едва достигает известного градуса популярности и уровня знакомств (серия «Имя»).

Если перед нами рождение нового сословия, то оно уже обладает более или менее яркими характеристиками. Другой вопрос, что мир «Барвихи» — сказочен и условен. Там царит вечное лето, «городские», не особо напрягаясь, оплачивают свое обучение вровень с «рублевскими», несовершеннолетним подают спиртное в приличных заведениях и масса прочих условностей. Так что сериал не является бытописательством. Но до «понедельника» мы дожили, и кому-то надо было показать, что открылось за горизонтом. Режиссер Евгений Лаврентьев это сделал. Жанр школьного фильма переступил в XXI век, перешел, можно сказать, в следующий класс и, как и подобает старшекласснику после долгих летних каникул, заметно изменился, приобретя разнообразные черты напускной и настоящей взрослости.

К О М М Е Н Т А Р И И



Иван Крамской.
«Крестьянин
с уздечкой. мина
Моисеев». 1883

АНТОН ДОЛИН

Миротворец

ПОРТРЕТ АПХИЧАТПХОНГА ВИРАСЕТАКУНА

«Режиссер-авангардист, представитель расцветающего таиландского кинематографа, чьи «чарующие» (на самом деле, непонятные) авангардные картины вызывают восхищение снобов-синефилов, причиной чему также являются мурашки восторга, сопровождающие удачную попытку выговорить его труднопроизносимое имя (впрочем, сам он предпочитает, чтобы его называли Джо)». Такое определение получил Апхичатпхонг Вирасетакун в пародийном «Кинословаре сноба», опубликованном в 2006 году нью-йоркскими журналистами Дэвидом Кэмпом и Лоуренсом Леви. Прошло три года, и несколько комическое амплуа экзотического причудника стало чуть ли не героическим.

Ему было лишь тридцать восемь, когда ему посвятили толстенную англоязычную книгу, среди авторов которой значились ведущие киноведы и артисты — например Тилда Суинтон. По версии Торонтского фестиваля, «Синдромы и век» оказался лучшим фильмом XXI века, с похожим пиететом отметили вклад тайца французские Cahiers du cinéma и нью-йоркский Film Comment. Логическим развитием этой тенденции стало награждение Вирасетакуна «Золотой пальмовой ветвью» в Канне-2010, где он был самым молодым конкурсантом.

Откуда он взялся — причудливый гибрид, экзотическое растение, выращенное в Штатах (там режиссер учился на архитектора)? Ответ — уже в ранней короткометражке Thirdworld: документальные пейзажи «третьего мира» соединены с закадровым текстом, в котором обитатели таиландского захолустья рассказывают — нет, не о трудностях выживания, а о своих снах и фантазиях. Неигровая фактура и магическое мироощущение выросли с годами до размеров настоящей «Империи»: такое название получила последняя по времени работа Апхичатпхонга Вирасетакуна, двухминутная заставка Венского кинофестиваля. Ее герой — водолаз, кропотливо разбирающий невзрачные на вид ракушки на дне морском. Так и режиссер, прислушиваясь к шуму раковин, умеет извлечь из него неожиданную музыку.

Что привлекает в странных фильмах Вирасетакуна публику? Любопытство, разбуженное массмедиа. Мода на восточное кино (Таиланд — пока еще свежее, незамыленное направление). Широко обсуждаемое исчезновение границ между кинематографом и видеоартом, из которого пришел Вирасетакун. Охота за новыми именами. Наконец, голосование «от противного» за Апхичатпхонга — читай, против всех. Все эти причины, впрочем, можно было бы перечислить и не будучи знакомым с творчеством Вирасетакуна. Есть и другие. Они — не в личности режиссера, не в обстоятельствах его восхождения к славе, а в фильмах.

Книга джунглей

В «Дядюшке Бунми...», отныне ставшем magnum opus Вирасетакуна, ни о каких прошлых жизнях не говорится, хотя у фильма даже есть литературная основа — полудокументальная книжка о крестьянине с севера страны, который помнил о своих предыдущих реинкарнациях. А происходит на экране следующее. Страдающий от почечной недостаточности фермер приезжает из города в деревенский дом, рядом с которым находится его пасека. Вечером к нему приходят двое: давно умершая жена и пропавший после ее смерти сын. Она теперь призрак, он превратился в Призрачную Обезьяну, оброс шерстью и переселился в лес. Туда они с наступлением темноты уводят и Бунми. Там ему суждено умереть. Вот и весь сюжет, за рамки которого выходят небольшой пролог, пространный эпилог (похороны дядюшки) и две интермедии. Но сути эти элементы не меняют. Фильм о том, как человек уходит из света во тьму, из жизни в смерть, из мира людей в лес, где обитают духи и дикие звери. Географический центр леса и хронологический центр фильма — пещера, в которой Бунми отдает богу (а скорее, другому существу, будь то человек, животное, насекомое или растение) душу. Колыбель, она же могила, стены которой испещрены трудно узнаваемыми, хотя смутно знакомыми, символами. Сплошное дежа вю.

Экскурсия в чащу — обязательный элемент фильмов режиссера, та точка, в которой он сам вновь превращается из просвещенного артхаусного автора в тайца, из Джо — в Апхичатпхонга Вирасетакуна. Путь от выпускника Чикагской художественной школы к корням, к началу, к северным деревушкам Таиланда начинался еще в кинодебюте молодого автора-видеохудожника. Отмеченный Роттердамом «Таинственный полуденный объект» (2000) — сюрреалистическое полудокументальное буриме, где абсурдная история о двух мальчиках-двойниках и их незадачливой учительнице передоверена десяткам рассказчиков. Стартовав в городских условиях, она находит свой финал в деревне, а функция сказителя переходит от радиоприемника малолетним школьникам-фантазерам. Однако в полной мере лейтмотив возвращения к истокам — от города к провинции, от цивилизации к лесу — нашел выражение в трилогии, принесшей Вирасетакуну мировое признание: «Благословенно Ваш» (2002, приз «Особый взгляд» в Канне), «Тропическая лихорадка» (2004, приз жюри в Канне), «Синдромы и век» (2006, официальный конкурс в Венеции).

Обманчивый зачин «Благословенно Ваш» обещает привычную смесь «фестивалистых» ингредиентов. Молодой нелегал из Бирмы проходит осмотр у врача, две покровительницы-работодательницы пытаются заполучить для него медицинскую справку, документ для пребывания на таиландской земле. Социальный мотив, намек на любовный треугольник (младшая из дам побогаче и имеет больше шансов на внимание бесхозного гастарбайтера, старшая заботится о юноше бескорыстно: сама она никак не может уговорить мужа завести еще одного ребенка и находит утешение в объятиях сослуживца-любовника). Беспристрастно продолжительные планы, мелкие бытовые детали. Вдруг посередине картины все меняется: трое главных героев отправляются в джунгли, чтобы воссоединиться у лесной речки во время своеобразного пикника. Останавливаются время и действие, замедляется ритм, и фильм начинается «по-настоящему», обнуляя все предыдущее. Путешествие в лес сопровождают (на сорок третьей минуте) начальные титры. Все, что было до них, производит впечатление слегка неуклюжего дебютного фильма, однако к этому моменту зритель внезапно ощущает, что попал на крючок и не может отлепиться от экрана. Войдя в лес вместе с героями, он продирается вместе с ними сквозь заросли, будто освобождаясь, очищаясь от чего-то лишнего. Как, кстати, и бирманец Мин: редкая кожная болезнь, ставшая причиной для посещения врача в первых кадрах картины, обретает символический смысл: кожа шелушится, обновляется... В машине по пути в лес Мин стрижет ногти,

в джунглях раздевается почти догола, и одновременно с этим вдруг начинает звучать его внутренний монолог: письмо жене и сыну, оставленным на родине. Поверх изображения на экране возникают граффити, его собственные иллюстрации — неуклюжие, детские — к происходящему. Он, поначалу безъязыкий и бесправный в чужой стране, обретает дар речи и мысли в лесу, который по сюжету является ничейной, пограничной зоной.

Новое значение приобретает и пассивное поведение мужчины с двумя влюбленными в него женщинами. На территории леса он превращается из



«Благословенно Ваш»

гостя в хозяина, из раба — в свободного человека. Старшая из женщин, Орн, неподалеку в тех же джунглях энергично совокупляется с любовником, будто пытаясь в животном экстазе преодолеть разрыв между личностью и зверем, не знающим тоски и одиночества. Младшая, Рунг, робко удовлетворяет Мина. А он будто не замечает их тоски, неуверенности, соперничества, ревности. Его не кусают рыжие муравьи. Он не боится есть неведомые лесные ягоды с деревьев. Он бесстрашно подходит к обрыву над пропастью, погружается в лесную речку и парит в невесомости между дном и поверхностью, пока женщины омывают его тело, — западные критики тут же увидели в этом эпизоде аллюзии на снятие с креста. Но Мин, в отличие от Рунг и Орн, не ждет смерти и не помнит о смертности человека, в то время как их страдания и радости тесно связаны с осознанием конечности бытия (и возрастной разницы между ними, как явной манифестации этой конечности). Орн, которая ближе к смерти, в чрезмерно свободной зоне джунглей попросту трудно дышать: найдя на земле медицинскую маску, она тут же ее надевает.

Наверное, не будет преувеличением сказать, что Вирасетакун отличается от окружающих так же, как бирманец Мин. Отчасти иностранец, он говорит на собственном (визуальном, а не вербальном) языке и дышит свободно там, где другие режиссеры задыхаются. С удовольствием снимает на природе, не пользуясь искусственным освещением, а потом выпускает фильм «Мирские желания» (2005) о том, каково это — снимать на природе. Неудивительно, что следующую — пожалуй, самую причудливую — свою работу он невозмутимо называет автобиографической.

«Тропическая лихорадка» — гомосексуальная love story, но крайне необычная. Солдат Кенг и фермер Тонг встречаются случайно — сначала в деревне, где живет Тонг, потом посреди городской улицы — и сразу находят общий язык. Они идеально дополняют друг друга настолько, что в шутку меняются



«Синдромы и век»

местами (Тонг надевает форму Кенга, чтобы попробовать устроиться на работу в обувной магазин, Кенг в штатском сидит за столом с пожилыми родителями возлюбленного). Вместе они причащаются к культуре, в кинотеатре — это развернутая реминисценция (едва ли не единственная явная цитата в фильмах Апхичатпхонга) из его любимой картины «Прощай, «Прибежище дракона» Цай Минляна. Вместе узнают и о смерти, когда умирает собака Тонга. Вместе — о реинкарнации: вдвоем они идут в пещерное святилище...

И опять, ровно на середине фильма, возникает водораздел. Начинается как бы другая картина. У нее свой заголовок, свои титры, совершенно другая эстетика. Вновь — примитивные граффити, иллюстрирующие сюжет, вновь джунгли. Туда Кенг уходит в поисках пропавшего Тонга, который оказался шаманом, умеющим превращаться в тигра и пожирающим коров окрестных фермеров. Нет ни слов, ни музыки, только тихое, завораживающее блуждание по зарослям, населенным вещими обезьянами и духами животных. Там в конце концов солдат встречает тигра-оборотня. Они смотрят друг другу в глаза и говорят, не открывая рта, о любви, смерти и слиянии.

Крайне важная особенность «Тропической лихорадки» — отсутствие финала: Вирасетакун утверждает, что снял его (в том числе сцену совокупления тигра и человека), но в фильм решил не включать. И в двух предыдущих работах с финалом все было непросто. В «Таинственном полуденном объекте» за титрами следует десятиминутный «необязательный» эпилог, в «Благословенно Ваш» полное отсутствие развязки компенсируется неряшливыми и содержательно пустыми сообщениями о дальнейшей судьбе героев (Мин работает на фабрике, Рунг сошлась с бывшим бойфрендом и т.д.). В «Тропической лихорадке» причинно-следственный принцип исчезает окончательно. Каждая из двух частей фильма может существовать независимо, вторая логически не вытекает из первой — их порядок можно было бы поменять. Сама идея реинкарнации — не только личности, не только персонажа, но и сюжета, нарративной нити и, если угодно, дискурса — становится центральной концепцией. Джунгли — магическое место без начала и конца, в котором возможно все; фильм подобен джунглям, и нет карты, по которой можно добраться из точки «А» в точку «В», да еще и кратчайшим путем.

Такой же лес-лабиринт и следующий фильм режиссера, где почти нет собственно «лесных» сцен: действие первой половины разворачивается в сельской больнице, второй — в большом городском госпитале. Джунгли, тем не менее, присутствуют постоянно — за кадром шумят деревья, щебечут птицы, стрекочут насекомые. Начиная с этой картины звуковой фон —

невидимый, но всегда слышимый лес — станет непременным элементом картин Вирасетакуна.

«Синдромы и век» — картина-воспоминание о родителях режиссера, которые были врачами и познакомились на работе. Впрочем, фильм описывает период до их знакомства. Прапамять — индивидуальная или коллективная — остается любимым предметом исследования для Вирасетакуна. Любовь — невидимое, пока не родившееся, виртуальное понятие — материализуется в фильме в конкретном образе: орхидее. Доктор Тоэй, будущая мать режиссера, рассказывает о своей неудачной встрече с предполагаемым мужчиной мечты, Нунгом. Тот выращивает орхидеи в невероятном саду, больше похожем на джунгли, но самый редкостный экземпляр находит не на природе, а в саду больницы. Восхищенно глядя на неказистый, но редчайший и ценнейший цветок, Нунг констатирует: «Его корни уродливы, внешне он бесформен — людям это не очень-то нравится...» Лучшего описания фильмов Вирасетакуна, их странных миров и обитателей этих миров не найти.

Миры или единый мир? Джунгли на самом деле — одни и те же. Весь кинематограф Вирасетакуна организован по принципу сообщающихся сосудов (что не мешает фильмам отличаться друг от друга стилистически и даже идеологически). Фантазируя на тему земного калеки и его звездного приятеля, а также их учительницы Догфар, последние рассказчики «Таинственного полуденного объекта», школьники младших классов, приплетают тигра-оборотня, который позже становится главным героем «Тропической лихорадки». Любовника Орн Томми убивают за кадром в «Благословенно ваш», а его тело солдаты пограничной службы обнаруживают уже в начале «Тропической лихорадки», герой которой, солдат Кенг, упоминается в «Благословенно ваш». Люди разные, лес всеобщий.

Во тьме Вирасетакун не чувствует себя неуютно — как и его зритель. Внутреннего, не заметного камере мерцания вполне достаточно, чтобы ориентироваться (недаром сегмент коллективного фильма «Состояние мира», снятый Вирасетакуном, назывался «Светящиеся люди»). Блуждая по сумеречным зарослям, Апичатпонг сверяется с единственными источниками света — солнцем и луной, на которые поглядывает сквозь густую листву. Порой тьма сгущается, и он зажигает дополнительные маяки: то мистическое дерево светлячков в «Тропической лихорадке», то орхидею в «Синдромах и веке». Игра в мяч в эпилоге «Таинственного полуденного объекта» отзывается другой игрой — в светящийся футбол, которым развлекаются при свете неоновых ламп деревенские юнцы в короткометражке «Фантомы Набуа» (2009). Этот фильм —



«Тропическая лихорадка»

составная часть мультимедийного проекта «Примитив», в который вошел и «Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни».

В первых кадрах картины буйвол уходит в лес, но люди догоняют его и ведут обратно к жилью. Животное чует верное направление, человеку еще предстоит открыть его для себя.

Лес снимает все противоречия, заставляет забыть о «слишком человеческом». Мучительная неразрешимость любовного треугольника в джунглях сменяется внесоциальной и внесемейной нирваной на берегу реки («Благословенно Ваш»). Целомудренная связь влюбленных друг в друга мужчин кажется благостным тупиком — пока оба не уходят в лес, где обращаются в тигра и охотника (или жертву?), покорно принимающих свой удел, и сливаются в закадровой гармонии («Тропическая лихорадка»). Сын фермера, фотограф-любитель, в лесу влюбляется в обезьяну, женится на ней и сам обрастает шерстью («Дядюшка Бунми...»). В том же фильме уродливая принцесса флиртует с мужественным телохранителем, но помыслы его нечисты, и она прогоняет честолюбца, отдавая сердце другому — говорящему сому, обитающему в волшебном источнике в самом сердце чащи. Отражаясь в лесном озерце, ее рябое лицо вдруг становится идеально правильным. Она погружается в воду, и усатый чешуйчатый возлюбленный соединяется с ней.

Принцесса и сом, фотограф и обезьяна, солдат и тигр в джунглях находят гармонию, которую невозможно вообразить в мире цивилизации. Так и дядюшка Бунми уходит ночью в лес, чтобы там умереть — раствориться в пространстве, исчезнуть, не почувствовав боли, и найти подходящий сосуд для перевоплощения: хоть в обезьяну, хоть в насекомое. Чем они хуже людей? «Я умираю из-за плохой кармы: слишком много коммунистов убил, — печально констатирует Бунми, а потом меланхолично добавляет: — Да и жуков поубивал порядочно». Заметим, ничего против коммунистов Вирасетакун не имеет — он от души защищает права жуков. С этой точки зрения его никак не назвать гуманистом, раз уж гуманоиды в его фильмах никак не выделяются на фоне прочих тварей божьих. Человек — не царь природы, а самое несовершенное ее создание. Дядюшка Бунми держит у леса пасеку, нещадно эксплуатируя пчел, его свояченица безжалостно убивает мошек электрической мухобойкой...

Потому героев Вирасетакуна тянет в лес. Туда они идут не для того, чтобы потом найтись, как Красная Шапочка или Мальчик-с-пальчик. Их задача ровно противоположная: потеряться. Хотя бы в мыслях. Доктор Тоэй в «Синдромах и веке» подходит к окну, камера снимает ее через стекло — снаружи. Лицо человека замирает, стирается, будучи заслоненным отражением в окне: поле и деревья, уходящие в бесконечность.

Понять, насколько далек Вирасетакун от западной парадигмы, можно, если сравнить его фильмы с последними высказываниями крупных европейских и американских режиссеров на тему «человек и природа». Эколог Кэмерон в «Аватаре» гнобит людей за недостаточно бережное отношение к естественным ресурсам, меланхолик фон Триер в «Антихристе» доказывает, насколько человеческая природа ужаснее лесной... Вирасетакун не настолько антропоцентричен, чтобы всерьез волноваться по этим поводам. Для него люди — букашки, существующие наравне с другими насекомыми. Каждому свое время, свое место, свой удел. Смерть дядюшки Бунми — ничуть не конец света (и даже не конец фильма), в отличие от смертей Ивана Ильича или господина Лазареску.

Считать подобный подход частью буддистского мировоззрения будет не вполне верным: по следам Вирасетакуна сходную этику — а заодно эстетику, граничащую с видеоартом, — развил итальянец Микеланджело Фрамартино. Его фильм «Четырежды» о смерти пастуха, козленка и дерева был показан и премирован на том же Каннском фестивале, что и «Дядюшка Бунми...». Неопантеизм входит в моду, и Вирасетакун негласно признан пророком этого течения.

Расхожий штамп о «пейзаже как еще одном действующем лице» теряет смысл в парадигме Апичатпонга. Во-первых, все лица в них, как правило, без-

действующие, пассивные, плывущие по течению. Во-вторых, лес — нечто значительно большее, чем эти лица. Он — единственный объект, достойный внимания, в точности, как Эмпайр-стейт-билдинг у Энди Уорхола (еще один любимый фильм тайского режиссера). Он — матрица, преображающая бытие и сознание не хуже, чем мегакомпьютер в антиутопии братьев Вачовски. В его пределах царит высшая демократия, а все законы человека — включая законы сюжетосложения, актерской игры, членораздельной речи — отменяются.

Нет больше разницы между «звездами» и «непрофессионалами», к числу которых принадлежат почти все исполнители Верасетакуна. Любимец режиссера Сакда Каэвбуади («Тропическая лихорадка», «Синдромы и век», «Дядюшка Бунми...», видеоарт) служил в армии и был послушником в монастыре не только на экране, но и за его пределами; хромоножка Дженджира Пхонгпхас («Благословенно Ваш», «Дядюшка Бунми...») зарабатывает на жизнь изготовлением сувенирных поделок; сыгравший Бунми Танапхат Саисаймар по основной профессии — кровельщик. Так же уравнены в правах подготовленный зритель-эстет и случайный простец. В исследовании «Странная история странного зверя» Бенедикт Андерсон наглядно показал, что недостаточное знакомство широкой публики Таиланда с фильмами режиссера — результат заговора бангкокских интеллектуалов, в то время, как простодушный зритель видит в Вирасетакуне прямого наследника популярного жанрового тайского кино 1970-х. Да и восхищение Тима Бёртона, присудившего «Дядюшке Бунми...» «Золотую пальмовую ветвь», — реакция неофита.

Исчезает и диктат художника-демиурга. Режиссер отходит в сторону, в точности, как Уорхол в его фильмах-наблюдениях. Сюрреалистическое кино о призраках и демонах все больше смахивает на документальное. На грани игрового и неигрового сделан уже первый фильм Апхичатпхонга Вирасетакуна «Таинственный полуденный объект»: важно не то, что молодой постановщик разыграл на родной почве любимую забаву Андре Бретона «Изысканный труп», а то, что участие в игре приняли обычные фермеры и школьники из глухой провинции, вытеснившие автора с позиции главенствующего нарратора.

В надежде на излечение Мина, Орн в «Благословенно Ваш» готовит для него целебную мазь из необычных компонентов: смесь дорогущих кремов из косметических магазинов становится заправкой для нарезанных свежих овощей с рынка. Элитные продукты фармакологии и народная медицина сливаются в гармоничное целое. Универсальный рецепт тайского режиссера — примирение разнородных элементов, полная диффузия. А загадочное зелье Вирасетакуна, сваренное из неведомых лесных трав, — не что иное, как отмена главного, еще со времен Аристотеля сюжетообразующего элемента западной культуры: конфликта.

Книга мертвых

Во время триумфа Вирасетакуна в Канне по телевидению показывали финал сериала «Остаться в живых». Его развязка разочаровала многих: герои, потерпевшие крушение и попавшие на таинственный остров, давным-давно мертвы, а джунгли, по которым они блуждали на протяжении шести сезонов, — чистилище. Для западного сознания со времен Данте лес — не что иное, как преддверие загробной жизни. Вирасетакун тоже знает: джунгли — пограничная зона. Однако если персонажи американского сериала отправляются в чащу уже после смерти, по нелепой ошибке мня себя живыми, то слабые и пассивные персонажи Вирасетакуна идут туда осознанно — чтобы умирать. Что ими движет — инстинкт? Не только. Путь в лес для смертельно больного человека — еще и путь к перерождению, реинкарнации. Получается, к вечной жизни.

В «Благословенно Ваш», «Тропической лихорадке», «Синдромах и веке» режиссер препарировал Эрос — от откровенной сцены совокупления в первом фильме к платонической связи между двумя существами во втором. В «Дядюшке Бунми...» взялся за Танатос, преодолев смерть, уравняв

живых с мертвыми, а людей — с фантомами. За одним столом уютно сидят умирающий крестьянин, его вполне здоровая свояченица, прозрачный призрак покойной жены и сын, превратившийся в косматого зверя с ярко-красными глазами-лазерами.

Чудеса в фильмах Вирасетакуна документальны, а призраки материальны. Фантом тигра готов пожрать человека, тень жены делает мужу-вдовцу диализ. Да и есть ли в этих картинах кто-то и что-то, кроме сплошных теней? Если верить самому режиссеру, нет. В ностальгическом тексте о кинотеатрах и фильмах своей юности «Призраки во тьме» он пишет: «Если вы посмотрите вокруг себя во время киносеанса, то увидите сплошных призраков, поднявших головы, чтобы следить за движущимися образами на экране. Кинотеатр — как гроб, наполненный неподвижными телами, будто заколдованными кем-то. На экране — события из прошлого, запечатленные камерой. Остатки прошлого, собранные воедино и названные фильмом. В этом темном зале призраки смотрят на призраков».

Осознание тотальной призрачности порождает посткинематограф, в котором нет логики, толкование любых символов обманчиво, смысл миражен, а пафос трудноуловим. Раздвоение и вариативность персонажей, мотивов и сюжетов, концептуальный уход от «генеральной линии» интриги порождают амбивалентность каждого элемента. Это и составляет уравнение Вирасетакуна, для решения которого знакомая нам математика неприменима. Апофеозом метода становится кода «Дядюшки Бунми...» — виртуозно простая и абсолютно необъяснимая. После поминок по Бунми монах заходит в гостиничный номер к двум родственницам покойного, принимает душ, переодевается в светскую одежду и предлагает сходить в караоке. Одна из женщин принимает предложение, другая — нет. Двое выходят из комнаты, и они же остаются там, уставившись в телевизор. «Альтернативная» реальность не менее призрачна, чем «основная», они мирно сосуществуют в плоскости одного фильма — опять же, не вступая в конфликт.

Хотя тот же ли это самый фильм? Рядом со свояченицей Бунми (Дженджира Пхонгпхас) вдруг появляется Рунг — актриса Канокпхорн Тонгарам из «Благословенно Ваш», которая была там соперницей героини Дженджиры; входящий в дверь Сакда Каэвбуади одет, как его герой-монах из «Синдромов и века»... Стираются границы между фильмами, персонаж сливается с исполнителем. Каждое воплощение — истинное.

Западные рецензенты ищут базу кинематографа Вирасетакуна в учении о реинкарнации. Эта трактовка ограничивает колоссальный потенциал многовекторных фильмов тайского режиссера. Не стоит забывать и о том очевидном скепсисе, который он сам испытывает по отношению к любым религиозным институтам. Буддистский храм у него больше всего похож на магазин рождественских гирлянд: разноцветные огоньки, легкомысленное настроение. Статуи Будды — такие же мертвые артефакты, как памятники безвестным общественным деятелям на улицах Бангкока. Служители культа — исключительно комические персонажи. Старик монах приходит на осмотр к врачу пожаловаться на плохую карму: в детстве он частенько издевался над курицами, и теперь домашняя птица преследует его во сне.

Нравоучительности — тем более, религиозно маркированной — режиссер избегает. Единственное исключение — дважды повторенная (в «Тропической лихорадке» и «Синдромах и веке») притча о волшебном мальчике-монашке, который облагодетельствовал двух крестьян. Те натаскали из реки камней, и булыжники превратились в золотые слитки, но потом бедняков охватила алчность, и они отправились за добавкой — в результате сокровища оказались скользкими жабами. Впрочем, мораль сей басни тоже лежит вне религиозной сферы.

Подтрунивая над буддизмом, не более милосерден Вирасетакун и по отношению к главному оппоненту религии — науке. Его родители были врачами; больницы и их обитатели — будь то пациенты или доктора — непремен-

ная принадлежность фильмов режиссера. Но способен ли врач исцелить? В «Благословенно Ваш» доктор не может ни поставить диагноз Мину, ни выдать ему справку. В «Тропической лихорадке» врачи ставят диагноз больной собаке Тонга, но вылечить ее не способны. «Синдромы и век» — целая медицинская энциклопедия, в которой доктора приравниваются к больным. Не получив от врача удовлетворительного ответа на свои жалобы, старый монах сам дает тому лекарство — старинный отвар из корней. Врачам режиссер симпатизирует, как и монахам, но в эффективность медицины не верит, как и в ре-



«Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни»

лигию. К тому же Вирасетакун демонстрирует скепсис в отношении самой идеи прогресса. В футурологической сцене из «Дядюшки Бунми...» герой грезит вслух о жутковатом антиутопическом будущем, лишающем индивидуума всех прав. Этот монолог сопровождается «фотоальбомом», в котором безвестные солдаты позируют рядом с человекообразной обезьяной. Вместе с образом Призрачной Обезьяны из той же картины эти снимки образуют своеобразный манифест «прогресса наоборот», стремления homo sapiens'а вернуться к состоянию примата. «Космическая одиссея» в негативе и видеоработа Вирасетакуна «Вера» (2006) о зависшем во времени-пространстве астронавте, и материальная часть проекта «Примитив», в рамках которой обитатели деревни Набуа смастерили «космический корабль», ставший для местной молодежи своеобразным клубом.

Развенчав науку и религию, обесценив веру в светлый завтрашний день, Вирасетакун расправляется и с идеей «высокого искусства». Источники его вдохновения — комиксы, мультфильмы, pulp fiction и развлекательное жанровое кино, снимавшееся в Таиланде для внутреннего потребления. По сути, «Благословенно Ваш» — «перезагрузка» классической мелодрамы, а «Тропическая лихорадка» и «Дядюшка Бунми...» — фильма о призраках (есть такой жанр в тайском кино). Любимая музыка Вирасетакуна— махровая попса, которую он включает в решающе важные моменты своих картин. Как затмение солнца в «Синдромах и веке», повторенное ближе к концу в черном жерле вентиляционной трубы (камера приближается к ней бесконечно медленно и бесконечно долго), поп-музыка — это сведение культурной среды к абсолютному нулю, возвращение к наиву и примитиву. Если угодно, к демонстративной поверхностности как оппозиции фальшивой глубине иных «авторских» картин.

В этом контексте нельзя не вспомнить еще одну ленту режиссера, которую его поклонники крайне неохотно включают в «каноническую» филь-

мографию, считая заказной шуткой, — «Приключения Железной Киски» (2003), сделанные в соавторстве с исполнителем главной роли перформанс-артистом Майклом Шаованасаем. Герой/героиня фильма — трансвестит-спецагент Железная Киска, который(ая) сражается с несправедливостью всеми доступными методами под навязчиво громогласный саундтрек. Меж тем — это искреннее признание в любви к народной культуре, причем бескорыстное (кичевая природа фильма, очевидно, оказалась слишком причудливой, чтобы прельстить широкую публику). А заодно — еще одно заявление Вирасетакуна-автора о готовности отойти в сторону, уступив авансцену другому. Об этом, кстати, и сорокаминутный фильм «Мирские желания» — страннейшее «кино про кино», съемки которого приобретают характер ритуального действа.

Отказываясь от роли амбициозного художника, Вирасетакун воскресает в ином качестве — как борец за права человека, чей автопортрет можно рассмотреть даже под карикатурной маской Железной Киски. Казалось бы, его фильмы аполитичны, однако это очередная иллюзия. Его бесконфликтность далека от благостности. «Благословенно ваш» содержит откровенную критику политики властей Таиланда по отношению к нелегальным мигрантам, весь проект «Примитив» бередит былые раны нации, ведь карма и почка героя подсели в наказание за «чистки», которые проводились на севере страны в 70-е годы по отношению к бунтовщикам-коммунистам. Неудивительно, что Вирасетакун испытывал трудности с прокатом «Благословенно Ваш» из-за неслыханно откровенных эротических сцен. Невинным на посторонний взгляд «Синдромам и столетию» вовсе было отказано в прокате. Причина — несколько эпизодов, которые цензоры требовали вырезать: монах, играющий на гитаре, монах, запускающий летающую тарелку, пьющая врач... Режиссер отказался, и долгое время его картина распространялась только пиратским образом.

Не случайно у его собственной кинопроизводящей компании такое задиристое название: Kick the machine, то есть «Стукни машину». Совсем другой Вирасетакун, не субтильный гей-эстет, не ироничный джентльмен в белом смокинге, каким его видели на фестивалях, а яростный правозащитник, предстает перед удивленными читателями его открытого письма против законопроекта, ужесточающего правила цензурирования кинофильмов в Таиланде.

Есть среди многочисленных короткометражек Вирасетакуна и собственно правозащитная: «Мобильные люди» (2008) — трехминутный вклад режиссера в коллективный кинопроект «Истории о правах человека». Там нет ни бездомных, ни безработных, ни алкоголиков или наркоманов, ни угнетаемых детей, ни даже мучимых животных. На экране молодой человек, едущий в кузове маленького грузовичка и кричащий от необъяснимой радости. Ее в полной мере разделяет попутчик — режиссер с камерой. Единственное и главное право, признаваемое Вирасетакуном, — право на свободу.

Любопытный результат столь последовательной стратегии: после гонений и конфликтов с властями Вирасетакун стал-таки национальным героем. «Дядюшка Бунми...» — хит ограниченного проката, собравший толпы зрителей, — фильм официально выдвинут на соискание «Оскара». История режиссера — поучительная притча о том, как многого можно добиться, не пойдя ни на один компромисс, не уступив и миллиметра своего причудливого пространства. Творческая свобода и является его единственной базой, его отнюдь не зыбкой почвой. Она и помогает ему латать дыры прохудившегося бытия, потихоньку восстанавливая прерванную связь времен (а также пространств, людей, зверей и т.д.). В его тридевятом царстве несть ни эллина, ни иудея, ни тайца, ни бирманца. Ни человека, ни тигра, ни жука, ни сома, ни принцессы, ни воина. Все равны. Все свободны. Все живы. Отныне и во веки веков.

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Поиски русской ментальности

В хорошо продуманной статье Андрея Кончаловского есть узелок, который хочется распутать. Приведем сразу цитату: «Мне кажется, что определение «крестьянская культура» сбивает с толку, несмотря на свою историческую точность. Многие воспринимают это определение ложно. Даже Евгений Ясин, когда я назвал Россию страной с крестьянской ментальностью, вмешался в полемику и заявил, что большинство российского населения теперь живет в городах. В том-то и дело, что крестьянская этика сохраняется не только среди тех, кто работает на земле — ее придерживаются и те, кто работает на заводах, в банках и даже в Кремле! Можно забыть своих крестьянских пращуров, но исповедовать те же самые принципы, что и они, хотя бы один: доверие — только, самым близким, желательно родственникам...»

Но, как оказывается дальше, спор идет не о кумовстве, свойственном и дворянам (вспомним Фамусова), не об отдельных чертах, а о некоторой модели Латинской Америки, созданной Харрисоном после двадцати лет исследований: «культура — это логически связанная система ценностей, установок и институтов, влияющих на все аспекты личного и коллективного поведения». Эту схему (одну из нескольких сот моделей культуры) предлагается использовать для понимания нынешнего русского общества.

Однако история России в XX веке так не похожа на историю Аргентины или Бразилии, что меня одолевают сомнения. Если взять за исходный пункт Россию 1913 года, то это страна, в которой стремительно развивается промышленность, а сельское хозяйство снабжает пшеницей весь мир. И вдруг — разлом. Бунт армии, уставшей от войны, позволяет коммунистам взять власть и строить свою утопию. Раздражение от неудач, загнанное внутрь, вызывает неслыханные волны террора. Лавина доносов стремится навстречу власти. Некоторые действия Сталина граничат с безумием: невозможно оправдать ликвидацию 80 процентов высшего комсостава и 50 процентов среднего на пороге войны. Сталин растерян. Когда война началась, количество пленных превосходит численность вермахта. Неслыханные потери на войне, неслыханное число заключенных в лагерях, ссылки целых народов, подготовка второго Холокоста — все это было только у нас. И только у нас шел ряд неполных

Журнальный вариант см.: К о н ч а л о в с к и й А. Помоги себе сам. — «Искусство кино», 2010, № 10.

и всегда неудачных реформ после Сталина, а за ними — распад Союза. Можно ли это сравнить с любой страной Латинской Америки?

Лет пятьдесят назад попадались люди, еще сохранившие навыки свободного труда. Солженицын изобразил это в Иване Денисовиче. Но Иван Денисович — реликт прошлого. Сегодня Ивана Денисовича не сыскать. Просчет сталинских пятилеток был в том, что люди, загнанные в колхозное и лагерное рабство, надолго сохранят волю к труду. Это не получилось. Народ приспособился к рабству. Экономисты мне говорили, что треть продукции, шедшей на потребление, присваивалась хищениями. Образ Ивана Денисовича был дополнен другим образом. У кого-то из крестьянских писателей описано, как старик, вышедший из лагеря, решил помочь сыну. Но привычка — вторая натура. За целый день он создал только видимость труда. Сталинский поворот к рабскому труду дал короткий эффект — и долгий надрыв в сознании, с которым советская власть все меньше и меньше справлялась, и в конце концов вовсе не справилась.

Перечислим четыре пункта, заимствованные Кончаловским у Харрисона для понимания российской ментальности.

«1. Радиус доверия. Способность отождествлять себя с другими членами общества, сопереживать, радоваться успехам другого и огорчаться, когда удача от него отворачивается. В большинстве отсталых стран радиус доверия ограничен, как правило, семейным кругом...»

Ничего не напоминает?

2. Жесткость морального кодекса. Обычно источником системы этики и морали является религия. В разных конфессиях мера ответственности различна. Более того, проступки и нарушения морали возможно или невозможно искупить. Отсюда в разных культурах индивидуальная ответственность личности очень разнится».

Кончаловский не комментирует это. Возможно, он предполагает, что всем известна неэффективность православия в экономике. Но православная Россия в 1913 году развивалась ничуть не хуже католической Франции. Моральный кодекс был жесток у меньшинств (в частности, у староверов), но развивалась Россия в целом. Этот секрет никак не раскрывается.

Столыпинские реформы разрушали общину, выделяя инициативных хозяев на отруба. Революция это отменила. Но Бухарин в годы нэпа вернулся к поддержке инициативных хозяев. Подобный путь был закрыт только Сталиным.

Вообще пункт 2 можно по-разному понять, и не случайно Кончаловский в этом пункте отказывается от комментариев. А между тем именно здесь они нужны. Именно здесь лежит путь в духовную глубину, которая сказывается иногда и в труде. Но здесь следов размышления у Кончаловского нет. Между тем русская ментальность не сводится к одному человеческому типу. У Федора Павловича Карамазова четверо сыновей, и все они по-русски ментальны, но как по-разному! И в нациях это так. Нация — система противоположных типов, она не шагает в ногу, как воинская часть.

В схеме Кончаловского предполагается какая-то единая народная ментальность. Но еще мой учитель, Л.Е.Пинский, расчленил библейскую ментальность на три контрастные группы: Иисус — Иуда, Патриарх — Пророк, Соломон — Самсон... Я тут же нашел контрастные пары в европейских нациях. Скажем, мистер Пиквик и мистер Домби; аббат Жером Куаньяр (у Анатоля Франса) и Жан Кристоф (у Роллана). На контрастной паре построен образ народа в «Капитанской дочке» (Пугачев — Савельич). Подобие есть и у Толстого (партизан Тихон Щербатый и Платон Каратаев). Но у Достоевского, в «Карамазовых», подчеркнуто другое: текучесть границ между типами. У Федора Павловича четыре сына. Но только Алеша более или менее соответствует задуманному образу. У трех остальных — неожиданные повороты: Смердяков вешается (хотя в жизни смердяковы к этому не склонны), Иван сходит с ума и беседует с чертом, а Митя изменчив, как Протей. И эта переменчивость — тоже всемирный закон.

Разве за десять лет до 1793 года можно было угадать Робеспьера, Марата, Дантона? На моей памяти круто менялись и русские. В 1940 году пошла в ход поговорка: «Моя хата с краю, ничего не знаю». Война одних склонила сдаваться в плен, а других — держаться до последнего патрона. После Сталинграда дух войска выразила поговорка: «Немцы нас научат воевать, а мы их отучим». На какое-то время чертой фронтовиков стала лихость и готовность перенести ее в мирное время. Сталин учуял это и ловко сманеврировал: дал выход энергии в эротическом мародерстве (ни одного человека не наказали за руководство «хором», то есть групповым изнасилованием; число изнасилованных достигает 150 тысяч женщин). А потом начались новые репрессии. И все снова стихло. Однако перейдем к пункту 3.

«3. Использование власти. В Латинской Америке власть традиционно воспринимается как лицензия, право на обогащение... Что-то знакомое, правда?» Но граф Витте, выйдя в отставку, нуждался в деньгах. И Столыпин ничего не нажил. В Индии и в Китае власть издавна связана с обогащением; как же получилось, что обе страны вдруг вышли в лидеры современности? Видимо, в некоторых культурах есть глубины, которые дают сдвиги, недостижимые поверхностными схемами.

Наконец, пункт 4. «Отношение к труду, новаторству, богатству. В отсталых странах к труду относятся как к повинности. Работают, чтобы жить. В динамических — живут, чтобы работать».

Подумаем, однако, какими зигзагами шла Россия. Петр I, бесспорно, жил, чтобы работать, чтобы ломать старую Россию и создавать новую. А потом страна полвека «обрастала шерстью», по выражению Щедрина, отдыхала от петровских экспериментов, рожала детей и «работала, чтобы жить». Но жить уже вне той изоляции, в которой Россия оказалась после татарского нашествия и падения Византии. Жить — в Европе, по-европейски. Разумеется, мужиков это не касалось, но перед верхним классом развернулась, как на сцене, вся Европа — Германия, Франция, Англия, Испания, Италия, и все это была Европа, и образованный русский человек стремился вместить ее всю в целом, стать русским искателем вселенского синтеза.

Этого на свой лад достигла «тысяча», о которой говорил сыну своему Версилов в романе «Подросток». И в романах Достоевского, действительно, родился русский образ Европы как целого, русский всеевропейский дух. Этот дух вызвал в общественной жизни реформы Александра II, сдвинувшие Россию с места, начавшие историю России как современной европейской державы. Но с тяжелым гнетом, легшим на спины народа и давшим взрыв, которым сумел овладеть Ленин, увлеченный своей утопией, а потом все это прибрал к рукам Сталин.

Надо отдать монстру должное. Он создал свой гибрид коммунизма с шовинизмом, инерция которого и посейчас не выдохлась. И овладев страной, повернул обратно дело Петра. Культуру, которую Поль Валери сравнивал с веком Перикла и Ренессансом, он придавил сапогом и связи с Европой обрубил, загнал Россию в новую изоляцию. Сейчас все это рухнуло, но живых сил, способных создать новую демократию, не оказалось. Сталин основательно все вырубил, а новая власть досталась финансовым мародерам, сжавшим в кулак деклассированную массу. Массу *бывших* крестьян.

Что тут делать? Для меня — продолжать то, что начали, постепенно собирая свою группу творческого меньшинства, слава Богу — не единственную. И слава Богу — возможную в той ограниченной свободе, которая у нас осталась после Горбачева и Ельцина. И на том спасибо. Смогут ли эти искорки зажечь костры и согреть чьи-то сердца, и сложится тысяча, о которой Версилов говорил Аркадию? И сможет ли это помочь в трудные годы, которые еще ждут нас, когда кончится и нефть, и пресная вода, и многое другое? Мы можем только приступить к этой задаче. Решат или не решат ее наши внуки?

ИСКУССТВО (ПРО)ДВИЖЕНИЯ

ГЕОРГИЙ ПУЗЕНКОВ

Дети земляного пола



а российской территории цивилизация не продолжается, а каждый раз начинается сначала, неизбежно возвращая уже зрелым людям беззащитное разочарование неустроенностью жизненного пространства. Воспоминание о прошлом всегда возникает из настоящего — места встречи с будущим, которое всего лишь воображенное настоящее. Как прошлое — память.

Оказаться в будущем человек может только благодаря следам прошлого и таким образом влиять на людей тем, что он оставил: культурой, запечатленной в текстах и пропорциях воспитанного им пространства. Тут можно говорить о созидательной роли культуры, которая в любом случае является единственным источником нашего опыта в столкновении с миром, находящимся вне «я».

Культурная среда естественно включается в то пространство, которое существует вне воображения человека, и, как все в природе, тут же начинает энтропийно стремиться к хаосу и разрушению, если за ним постоянно не ухаживать.

Если индивид живет там, где его окружает мир безобразного, неорганизованного, — это и есть его психическая реальность, которая существенно отличается от реальности людей, пребывающих в окультуренной среде. Человек, родившийся среди напластований культур, скажем, в итальянской провинции, и россиянин, проживший жизнь среди продуктов советского новодела, опираются на разные энергии психического опыта.

Этот фактор — назовем его деревянным сечением вместо золотого — свойство, отягощающее психику людей. В среднем, если не говорить о харизматических самородках, которые способны преодолеть недостатки воспитания, образования и сопротивление окружения, большинство наших граждан обречены постоянно общаться с постсоветской предметно-пространственной средой. И природа им не поможет. Природа на земле везде прекрасна, и если принять ее красоту за сто процентов, то уменьшается она прямо пропорционально присутствию человека, с коэффициентом, обратно пропорциональным культуре народа.

Анонимная стадия постсоветской реальности настигает нас везде, а особенность новой российской ментальности как раз и состоит в том, что эстетическое разрушение пространства произошло в невиданной тотальности. Поэтому на вопрос «что первично: политика или культура?», который ставит в своей статье Андрей Кончаловский, я ответил бы собственным вопросом: «Где и для кого?» Для немцев, мнение которых нас как бы интересует, но по-

хожими на них, «бездушных», мы не желаем быть? Или для российского народа — творца и носителя культуры — заложника политиков? Или для политиков, которые сами вышли из советской культуры?

Понимание скрытой ловушки в известной российской формуле — «в огороде бузина, в Киеве дядька» — помогает все-таки находить направление ответа и отличать демагогию от действительной заботы культурной политики. «В огороде бузина, в Киеве дядька» — это основной политический лозунг в стране, где постоянно копают «от забора до обеда» в пространстве мнимом и демагогическом. Всамделишная яма может быть вырыта только от забора до бузины, а дорога вымощена от Киева до города N, если строить, а не «перестраивать». Но в России дороги укладываются от города N до кармана строительного босса, деньги превращают труд налогоплательщиков в отдых политиков, легко приближая дядьку в Киеве к нашей бузине.

Таково поражение формальной логики. Тема для психиатра? Колебание между «да» и «нет», между восхищением и шоком — признаки расщепленности коллективного бессознательного. Можно утверждать, что люди здесь живут, перемежая «тягучее» и «порывистое» состояние, и никогда не приблизятся к здравому смыслу. Так, может, это и есть затянувшаяся инфантильность, отягощенная комплексами: обидчивостью, недоверием, страхом?

Народ — это дитя, доверившееся правительству и пространству культуры своей страны. Если в Германии государство (der Staat) — отец, то в России другая метафора: Родина — это мать, а мать не может быть уродиной. Если человек видит уродство, то он должен не верить «зеркалу души» и обманываться, раздваивая личность, расщепляя психику.

Кладем на кушетку психоаналитика представителя народа, потерявшегося в пространстве жизни, и спрашиваем: «Что вы чувствуете?» «Заброшенность, неуверенность, — отвечает он, — одиночество, потерянность, неустроенность...»

Кто не помнит себя ребенком — не годится в психоаналитики. Восстановим в памяти одну важную сцену из детства: я лежу на полу, играю в мячик, куклу, катаю машинку, пытаюсь выудить из-под дивана закатившийся туда карандаш. И вообще, пол в детской, пол в гостиной, в коридоре, на котором можно лежать и спокойно рассматривать лампочку или трещину, бегущую по потолку, были самым удобным и спокойным местом на свете. Мы беззаботно мечтали, а затылок и острые лопатки упирались в прохладу паркетных досок, пальчик царапал плинтус. О чем речь? О родительской заботе. О чувстве защищенности, которое есть у всех детей, независимо от их национальной принадлежности: российской, немецкой, американской или шведской.

После рождения ребенка в доме все устраивается для удобства и комфорта появившейся новой души. Хорошие родители заботятся, чтобы в ней не поселились страх и недоверие. Но представим, что младенец оказывается в длинном коридоре, на разрытом и перерезанном лужами земляном полу. Целостный мир, защищенный и ухоженный дома, в миг взорвался, расщепился. Возникло чувство тревоги и невозможность объять отеческий рай как целостное пространство. То же самое происходит и с ребенком-народом, который живет в большой коммунальной квартире по адресу «одна шестая часть суши».

О дорогах мы помним: «выхожу один я на дорогу», «дорога в никуда», «дорога судьбы». Это образ пути, где предполагается вектор, но лишенный обустроенности, материальности, осязаемости «длинного пола» из города А в город Б. Российский человек в его коллективном бессознательном не относится к дороге, как к продолжению городской улицы с тротуаром, бордюром, освещением, указателями направлений. Это зона, где его поджидают приключения, возможность застрять в «волчьей яме», соединившей проезжую часть с обочиной. А обочина в России — это вообще ничейная земля, нейтральная полоса, на которой по умолчанию происходит все, что угодно: от клубящейся пыли до свалки, кончающейся за горизонтом. Очень тонко пе-

редает это чувство последнее сочинение Владимира Сорокина «Метель». Да и китайцы, оказавшиеся там — в заснеженном поле, — вполне вероятны. Если населенные пункты в голове человека не являются частью общего пространства, то государство кончается в бессознательной психике уже за околицей, даже за околицей Москвы, а чаще всего за пределами квартиры. Народ-ребенок испытывает тревогу и неуверенность. За любой дорогой живут чужеземцы, и доверять им нельзя.

По-немецки обочина (Strassenrand) означает край, кант дороги, практически плинтус, обрамляющий переход пола в стену, что, собственно, мы и видим на Западе: освоенную человеческой рукой, обустроенную зону, равную самой дороге или пространству, примыкающему к Strassenrand. Плохие дороги в России — суть коренящегося в бессознательном недоверия к жизни как цивилизованному проекту и друг к другу как исполнителям проекта.

Доверие к человеку — это ожидание, что на него можно положиться. Память о прошлой совместной победе в окультуривании пространства служит доказательством такого доверия. Если же это пространство изуродовано, то возрастает скептицизм, когда «радиус доверия» невозможно расширить. К тому же, он распластан по бесконечным просторам одной шестой части суши, подавляя размерами территории, где никогда ничего ради человека не было сделано, кроме «победы со слезами на глазах» — ценой десятков миллионов жизней. Культура равна совокупности побед — какова эта совокупность, такова и культура.

Предлагаю классическую формулу про дураков и дороги переиначить на «детей и плохую детскую». Это ключ: обустроенная детская комната с ее комфортом, избавляющим от страхов. Но российские политики ставят народ-ребенка в условия неуверенности, незащищенности. Такого чувства растерянности, покинутости, как в России, сегодня, кажется, больше нет нигде.

Это результат того, что время замещается в восприятии человека энтропией пространства. Поэтому слияние XVI и XXI веков в российской действительности суть инфантильная культурная среда, взявшая в заложники психику народа-ребенка, именно она влечет за собой, в свою очередь, бессознательное отношение к успеху соседа, как доказательству его хитрожопости и изворотливости. Успех соседа — это не «угроза твоему благополучию», а личное оскорбление, нанесенное выскочкой, ведь народ хорошо помнит вчерашнее коммунальное равенство.

Нормальная человеческая психика не может справиться с мегаскоростями чужого развития, находясь сама на «земляном полу». Западное общество шло к капитализму очень долго, и индивидуальная память участников процесса не потрясалась прежним лицемерным равенством и сегодняшним неравенством. Нормальная психика человека смогла бы переварить чужое процветание, если бы люди телесно не чувствовали, что дороги не связывают, а разделяют страну.

Дороги — это «земляной пол культуры», но пока культурой в нашей стране является то, что нравится начальникам. А они, как известно, сами вчерашние «дети земляного пола коммуналки».

Постелем полы на дорогах! Звездное небо засияет, как огоньки в «хорошей детской», которая станет моральным законом для врачей и пациентов.

Кёльн — Москва

ИСТОРИЯ В ЖАНРЕ ГЛЯНЦА

СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ

Дао водки

СИЛА И СЛАБОСТЬ НАЦИОНАЛЬНОГО НАПИТКА



Один шотландец, сидя в пабе «Джон Донн» за стаканом «Лафройга», поделился со мной сокровенной идеей. Вернее, целой историко-культурной теорией. Она заключается в том, что Европа делится на три алкогольных пояса, которые соответствуют климату, сельскохозяйственной культуре и национальному характеру. Самый южный — винный пояс: Португалия, Испания, Франция, Италия, Греция, земля солнца и сиесты, лозы и праздности. В середине проходит пивной пояс: Англия, Бельгия, Германия, Чехия — страны серединные, сытые, с животиком. И самый северный — пояс крепких напитков: Шотландия, Скандинавия с Финляндией, Польша и Россия, царство холода и крепости характера, духовный стержень Европы. За стаканом сингл молта с привкусом торфяного дыма теория шотландца терпким теплом разливалась по жилам, льстила самолюбию, создавала иллюзию северного братства, простого и сурового, как вересковые пустоши Хайленда.

Россия давно и безошибочно меряет крепость человека крепостью напитка, который он может одолеть. В этом мифе водка — это сила России, ее державная мощь. Русские сильнее своих врагов уже одним тем, что могут их перепить. Апофеоз мифа о крепости духа — шолоховская «Судьба человека», где герой одерживает моральную победу над немцами сакраментальным «после первой не закусываем». Водка вообще становится мерилом русскости, она «родимая», национальная принадлежность человека удостоверяется его способностью много пить. Водка — это стихия, наподобие русской зимы или русской бани, с ней могут совладать только русские: иностранцев она ломает, русские от нее только крепчают. Водка рифмуется с зимой, зима — с баней, и все три друг с другом, создавая былинный образ здоровья и бодрости, чистоты и простоты, силы и мужества.

Водка — это мужской миф. Пьют ее, конечно, и женщины, но оттого они более женственными не становятся, а вот мужчины от водки — мужают. Как говорил Веничка в бессмертной поэме «Москва—Петушки»: «С первой дозы по пятую включительно я мужаю, то есть мужаю неодолимо». Водка — это мужское братство, немногословное и сосредоточенное, как в фильмах Александра Рогожкина об особенностях национальной охоты и рыбалки, это «солидное мужское молчание», за которое во втором фильме пьет Генерал, сам многословием не отличающийся. Водка — это обряд инициации, посвящения в мужики, и, поднимая в руке стакан, мужчина приобщается к древнему племенному ритуалу, чувствует себя воином, вставшим на тропу священной войны с самим собой.

И наконец, водка — это еще и державный миф, высшая санкция, слово и дело государево. Отсюда и орлы с гербами, и «поставщик двора Его Импера-

торскаго Величества» на этикетке «Смирнова», и псевдогосбанковская надежность «Казенки», и тосты от «Путинки», и привозные немецкие Gorbatschow и Jeltzin, и даже водка «Комдив» по мотивам «Утомленных солнцем» с изображением главного усача страны на этикетке. От водки веет силой государства, его суверенитетом и патентом «мэйд ин Раша», державной казной и мошной, наркомовскими ста граммами и сталинским банкетом в Кремле. Распитие водки есть проявление патриотизма и национальной гордости — на Олимпиаде в Ванкувере российская сборная провалилась по части спорта, зато запомнилась гремевшими до утра икорно-водочными «забегами в ширину» в «Русском доме». И снова, как в былые времена, всех чужеземцев мы перепили.

Но сила водки — обманчивая, фальшивая, паленая. Как продолжал все тот же Веничка: «А вот уж начиная с шестой и включительно по девятую — я размягчаюсь. Настолько размягчаюсь, что от десятой смежаю глаза, так же неодолимо». Именно это случилось, как свидетельствует классическая «История водки» Вильяма Похлебкина, с перепившимся ополчением русских князей, которое было почти полностью перебито небольшим войском татарского царевича Арапши 2 августа 1377 года при реке, которую по имени побоища прозвали Пьяной. Тогда же возникла поговорка «За Пьяной люди пьяны». При этом сам главнокомандующий князь Иван Дмитриевич Нижегородский утонул вместе с совершенно пьяной дружиной. Не прошло и пяти лет, как в 1382 году, в час «великого опьянения», Москва была взята и сожжена ханом Тохтамышем. Через два года после Куликовской битвы. «Веселие Руси» неизменно оборачивалось тяжелым похмельем.

Зачем люди пьют? Странный вопрос, тем более в пьющей цивилизации, но для социолога вполне обычный. Если задавать его «простым людям», свидетельствует Алексей Левинсон, получается совершенный в своей самозамкнутости ответ: «Все пьют потому, что пьют все». (Примечательно, что такое же воистину социологическое объяснение дается насчет курения: «Курю потому, что все курят».) Совпадают и психологические истолкования этих двух практик: люди пьют/курят, «чтобы расслабиться». В последнем объяснении присутствует мысль о труднопереносимом напряжении современной жизни и наркотике как средстве с ним справиться.

Водка — это наркотик, который позволяет человеку смириться с несовершенством окружающего мира. Несовершенство мира — ключевая проблема для любого индивида и общества. Социальные антропологи говорят нам, что существует два типа наций. Одни, практические, изменяют мир вокруг себя путем предметной деятельности или, скажем, путем свободных выборов и смены власти. Таковы, к примеру, американцы, англичане, немцы да, собственно, большинство представителей западной цивилизации. Россия в этом смысле ближе к восточным цивилизациям, которые предпочитают менять себя, а не мир, путем духовных практик и/или измененных состояний сознания. Водка — наша духовная практика, наша нирвана, наш дзен. Дао водки: не случайно герои Рогожкина так много медитируют в дзенском саду лесника Кузьмича. А говоря по-нашему, водка — это народная утопия, то самое Беловодье староверов (по совпадению, водка — «беленькая»), те самые Веничкины Петушки, «где не умолкают птицы ни днем, ни ночью, где ни зимой, ни летом не отцветает жасмин».

Водка закрывает «кассовый разрыв» между человеком и неуютным миром, создает параллельную семиотическую реальность, в которой теряет смысл всякая логика, всякое действие, кроме одного: немедленно выпить. В тех же фильмах Рогожкина герои не охотятся и не ловят рыбу, осмысленное целенаправленное действие постоянно откладывается и наконец просто отменяется ради одного: эпического беспробудного пьянства. Как в анекдоте про рыбалку: «Да чего тут уметь, наливай да пей». На экране это выглядит симпатично, но в реальности водка действительно заменяет производство, семью, развлечения, жизнь. Водка становится уделом слабых, прибежищем людей, неспособных изменить обстоятельства, антимужским пораженческим поведением. Собственно, водка извела русских мужчин как класс, и социальная

инфраструктура в России держится на женщинах. По словам Левинсона, «поищем женщину и найдем в ее лице не только «большую половину» наших трудящихся, но и носителя, держателя и интродуктора некоторых важнейших для нашей культуры социальных норм». Женщины в России — сильный пол.

В исторической перспективе все это многое говорит о русском народе и российской власти. Водка стала средством адаптации русских к холодному климату и постоянному голоду (водка высококалорийна, ее можно «кушать» — ни в одном языке не встречал я такой метафоры... как в еще одном анекдоте «ее, родимую, и будем кушать»), к несправедливости общества и к жестокости власти. Водка — это некий особый секрет, выделяемый русским этносом в многовековой и безуспешной борьбе с окружающей средой, природной и социальной, обезболивающее, смазка между нами и внешним миром, который мы не хотим видеть и изменять.

Тут мне, конечно, могут возразить, что этот секрет выделяем не мы, а власть, которая те же самые пятьсот лет сознательно и целенаправленно спаивает русский народ. Это верно, как верно и то, что водка является мощным средством социального и политического контроля, и то, что монополия на производство водки была объявлена Иваном Грозным. Как пишет Похлебкин, превращение водки в мощнейший инструмент фискальной политики совпадает по времени с окончанием создания централизованного государства, которому нужны были деньги на расширение и на войну. Так, собственно, происходило на протяжении всей российской и советской истории: к примеру, в начале XX века половина российской армии содержалась на акцизы от продажи одной лишь водки «Смирнов».

Все это так, но в этой схеме мне не нравится пассивная роль народа, который «спаивают», — вроде как Горбачев говорил, что ему тут «подбрасывают». Народ — не ребенок, которому пьяный отец поднес на застолье рюмку, не индеец и не чукча, которого, это уж точно, белые люди споили «огненной водой». Народ сам с усам, и по этим усам течет, и если он пьет — то это во многом осознанный выбор. «Класс — он тоже выпить не дурак».

И поэтому водка — это не болезнь, а симптом. Симптом того, что мы не справились с географическими и политическими обстоятельствами и вместо того, чтобы их изменить, махнули рукой и пошли в магазин. Водка — символ слабости, утешительный приз проигравшему. Миф о духоподъемной силе водки — великая иллюзия, которой мы себя обманываем уже больше пятисот лет. Водка — это история самоунижения и самоуничтожения народа, которая оборачивается стратегией национального самооправдания, едва ли не русской идеей (страдание, безумие, удаль). Мы как та самая унтер-офицерская вдова, которая уже пять столетий себя сечет и гордится силой ударов и крепостью розог.

Но есть одна надежда. В постмодернистском мире потребления водка теряет свой священный статус. Годы реформ не прекратили повального российского пьянства, но из водки вынули стержень. Она перестала быть делом государевым, водок стало много, слишком много, каждая Тмутаракань теперь разливает свою водку, настоящий парад водочных суверенитетов, и в результате — инфляция жидкой валюты государства. В водочном ряду супермаркета глаза разбегаются, и человек кладет водку в тележку вместе с обезжиренным йогуртом и пакетиком киви. Это полная десакрализация водки, из предмета культа она стала предметом потребления, потеряв свой идеологический градус, крепость легитимации окружающего мира. Водка вытесняется на социальную и территориальную периферию, в умирающую деревню, в депрессивные регионы и дымные промзоны городов, становится напитком вчерашнего дня и воспоминанием об ушедшей силе. Она перестает быть смыслом бытия, национальной идеей и оправданием России в истории. И иллюзия крепкого алкогольного братства северных народов улетучивается, как спирт.

...Договорив свою длинную речь, я обнаружил, что мой шотландский собеседник уже ушел и бар опустел. Официанты со стуком поднимали стулья... Я посмотрел на часы, на ноябрьский дождь за окном, на свой полупустой стакан. И немедленно выпил.

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Минимализм/максимализм. Труды и дни одиночки

«Человек без имени», фильм Ван Бина, нонконформиста из КНР, за год у нас был показан дважды. Вне конкурса — на фестивалях неигрового кино «Кинотеатр.doc» в Москве и «Россия» в Екатеринбурге, в программах «актуальной» документалистики, которые подготовил французский куратор Кристоф Постик.

Вот чумазый, одетый в обноски мужик копошится в норе-землянке. Ворох тряпья заменяет логову занавеси и двери — подручным хламом, как проб-



Ван Бин

кой, хозяин запечатывает вход. Вот неспешно бредет он по заледенелой дороге, глядит себе под ноги, на промерзший грунт. Так ищут грибы или рассыпанные монеты. Ушанка съехала набок, на плечи давит тяжелый баул. Лишь в финале картины становится ясно, за какими трофеями он наклонялся к земле. Загрубелой, прокопченной до черноты пятерней человек сгребает навоз, шары конских яблок. Отправляет в заплечный мешок, заполненный доверху дармовым удобрением. Камера неотвязно следует за оборванцем. Наблюдает бесстрастно за странным, непрезентабельным персонажем, следит за его трудовыми манипуляциями.



«Человек без имени»

Герой возвращается в логово. Пора утолять голод. Неаппетитное варево булькает в щербатом котле. Человек кряхтит, сплевывает на пол. Наполняет склизкой лапшой пластиковую чеплажку (в такую одноразовую тару разливают фабричный майонез). Пар от еды. В немытой руке — немытые палочки. Живот набивает без спешки, неспешно делает самокрутку. Дымит. Торопиться некуда. Экранное время — почти без купюр — воспроизводит реальное. Эпизод с поглощением пищи растянулся на восемь минут — солидный кусок для девяностодвухминутной картины.

«Человек без имени» — хроника трудов и трапез одинокого огородника. Зимой удобряет почву, поедает лапшу. Весной — возделывает грядки, насыщается кашей. Летом борется с сорняками, начинает сбор урожая. Делает из кабачков подобие овощного рагу — приготовление пищи превращается в своеобразный аттракцион: для измельчения овощей использует подручный инструмент, ржавые ножницы. Осенью, после дождей, подновляет жилище, обмазывает глиной внешние стены землянки. Ест заготовленное впрок: квашеное, соленое. Зимой опять собирает навоз. Все возвращается на круги своя.

Можно только гадать, где живет безымянный герой. Вероятно, там, где тянется лёссовое плато: грунт податлив, пригоден для обустройства рукотворных пещер и землянок по соседству с руинами заброшенной деревушки. Невдалеке от шоссе фонограмма фиксирует техногенные шумы, гудение тракторов, сигналы автомобилей. Но, возможно, это обманка, метафорический ход: не так-то легко отделить аутентичный синхрон от звуковых заплат, наложенных в студии. *Нормальная* жизнь — где-то рядом, но отщепенец сторонится ее.

Фильм Ван Бина — пример нарративного минимализма. Повествование организует система изъятий и умолчаний (информационных лакун). Герой

кряхтит, рыгает, бормочет что-то себе под нос. И только. Попытки живого контакта с тем, кто стоит за камерой, словоохотливость — в объектив — вымарываются при монтаже. Целенаправленно, непреклонно. Автор не считает нужным обнародовать житейскую предысторию персонажа. Что превратило героя в изгоя — социальные неурядицы или психическое расстройство? Что он за человек — маргинал, отторгнутый городом, бомж, обретший пристанище в сельской глуши? Уроженец ныне заброшенной деревушки, не пожелавший покинуть родной уголок? Биография мужчины без *имени* остается за рамками кадра. Достаточно знать, что он — одиночка. Отгородился от социума. Антиобщественный элемент. С точки зрения обиходной морали — конфуцианской, буржуазной, коммунистической, — такой отщепенец нелеп и убог.



«Человек без имени»

Режиссерский подход Ван Бина напоминает приемы съемки диких животных. Объект наблюдения, привыкнув к присутствию оператора, перестает реагировать на него. Живет, как жил, без оглядки на посторонних. Камера фиксирует различные действия персонажа. Ненужное изымается при монтаже. В картине остаются лишь простейшие акты — труд и еда. Нет ни сна, ни досужих забав, ни естественных отправлений телесного низа. Смрада немытого тела нет. Конечно же, камера не способна улавливать запахи, но режиссер — при посредстве визуальных акцентов — мог обозначить свои обонятельные реакции. Если бы захотел. Герой «Человека без имени» остается *человеком в себе.* Непроницаемым, самодостаточным, малопонятным.

Ван Бин рассчитывал на эффект соприсутсвия: зритель соотносит себя не с наблюдаемым, а с наблюдающим. Не с тем, кто стоит перед камерой, а с тем, кто — за ней. Известно, что созерцание чужого труда способно увлекать, зачаровывать. Брезгливость постепенно сменяется любопытством. Любопытство — негаданной толерантностью, принятием самобытных странностей персонажа. В какой-то момент понимаешь, что в кадре — не просто секвенция элементарных деяний, не просто цепочка рутинных дел. Не только борьба за выживание. Предмет интереса — созидательный труд земледельца, который осознается как творческий акт, что развернут во времени.

Автор заставляет работать почтенные культурные парадигмы. В четырехчастной *хронике* легко распознать несущий каркас — тематический цикл «времена года». Эта структура — способ организации живописного, стихо-

творного, музыкального материала — ведома и дальневосточным, и европейским культурам. Чаще всего героем сезонных картин становился крестьянин. В стихах воспевались труды и дни хлебопашца, огородника, пастуха. В контексте китайской традиции этот сюжет обретал дополнительные оттенки. Идеалами для даосского, да и для буддийского, интеллигента были уединенная жизнь отшельника, честный труд вольного земледельца. В конфуцианской стране, где частная жизнь человека подчинялась жесткому кодексу общественных установок, где смысл ее предлагалось искать в исполнении долга



«Фэнмин, китайские мемуары»

(перед государством, перед семьей), такие мечтания оставались для многих недостижимой утопией. Маргинал — отщепенец — отшельник. Режиссер строит синонимический ряд, двигаясь от негативных к позитивным градациям смысла. Стирая оценочные перегородки, он соединяет крайности. Одиночка, живущий в убогой норе, видится автору человеком самодостаточным, не утратившим личного достоинства (как его понимает сам). Современной реинкарнацией мудреца, удалившегося от мира. Или — крестьянина из даосских идиллий. Того, что находит радость в единении с *естественным* «я», с круговоротом природных циклов.

Примечательна история создания «Человека без имени». Фильм делался по заказу французской галеристки Шанталь Крузель. Посмотрев производственный эпос «Тесицюй: к западу от железной дороги» (совокупная продолжительность документальной кинотрилогии составляет девять часов), Крузель предложила Ван Бину осуществить совместный проект. Съемки велись на северо-востоке Китая на протяжении двух лет. Скорее всего, порядок фиксации материала не во всем совпадал с календарным циклом, заданным при монтаже. Выставка в парижской Galerie Chantal Crousel открылась в октябре 2009 года. Фильм показывался в режиме нон-стоп. Возник парадоксальный, на первый взгляд, прецедент — неигровое кино демонстрировалось в пространствах артгалереи как легитимный проект, продукт актуального искусства.

В нестандартном способе презентации документальной картины кто-то увидит волюнтаристский концепт куратора: попытку абсорбции contemporary артом достояния сопредельных искусств. Присвоение — по признаку сродства. Кто-то — симптом конвергенции жанров, стирания межродовых границ. Многие качества — минимализм языка, редукция нарратива, рутинность и монотонность элементарных действий, нейтралитет *созерцательной* камеры

сближают «Человека без имени» с образцами галерейного видеоарта. Календарную *хронику* сельхозработ при желании можно сравнить с документацией затяжного перформанса.

«Человек без имени» стал костяком экспозиции. Но не единственным *визуальным объектом*, представленным публике. В зале запускали еще один опус Ван Бина — «Фэнмин, китайские мемуары», по формальным критериям — фильм-антипод «Человека без имени». Монолог протяженностью в три с половиной часа. Снят со штатива, статичным портретным планом. Режиссер использовал минималистский прием, не сходный с тем, что заявлен им в *бессловесной* картине. Тема повествования — судьба конкретного человека на фоне зигзагов истории КНР. Пожилая женщина Хэ Фэнмин вспоминает минувшие годы, свою негладкую жизнь. Притеснения и невзгоды.



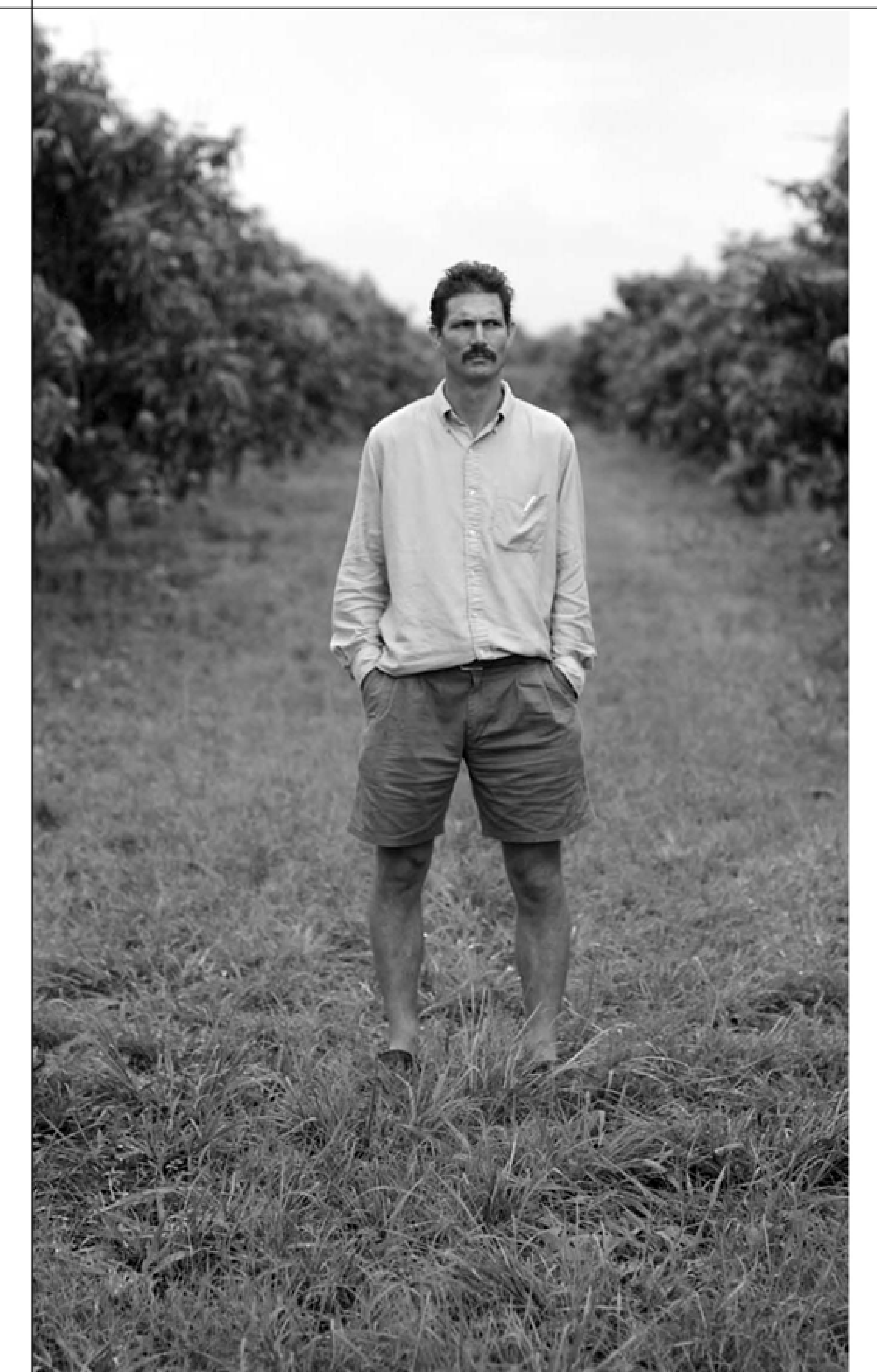
«Фэнмин, китайские мемуары»

Ван Бин — ангажированный автор. Он известен непримиримой критикой политической философии китайских властей — системы управления обществом, основанной на подавлении личных свобод. В своих фильмах режиссер вновь и вновь обращается к *провокативным* сюжетам: ведет рассказ о преступлениях коммунистической диктатуры, о том, что наследие эры Мао до конца не изжито и в наши дни, о безотрадном потогонном труде — изнанке экономического бума. Может показаться, что «Человек без имени» выпадает из стройного ряда фильмов Ван Бина: отстраненный взгляд созерцателя — вместо социально-критического кино. И все же нет случайности в том, что в галерее Шанталь Крузель автор состыковал два непохожих опуса, заставил их вступить в диалог.

В минималистских — по стилю — работах проявляет себя недюжинный максимализм режиссера. Ван Бин исповедует ценности *радикального* гуманизма. Взгляды его легко распознать в подтексте обеих картин: уважение к частному человеку, неприятие уравниловки, прессинга внешних сил, репрессивных норм социума и государства. Приоритет — индивидуальной свободе. Пусть даже эта свобода — свобода бомжа.

Автор выражает благодарность Кристофу Постику (арт-директору фестиваля документального кино в Люссасе) и Карен Танги (Galerie Chantal Crousel) — за консультации и визуальные материалы.

Р А З Б О Р Ы



«Мугабе и белый африканец», режиссеры Люси Бейли, Эндрю Томпсон

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Политика без политики

«ФЛАЭРТИАНА»-2010



Пермская «Флаэртиана» — фестиваль небольшой, развивающийся. Пока еще есть проблемы с публикой, которая, кажется, не в силах так быстро переварить культурные реформы, внезапно обрушившиеся на город в последние два-три года. Но вот провинциальным этот смотр никак не назовешь. В том смысле, что программа — и в первую очередь конкурс — составлена без учета местных трудностей и без скидок на то, что нестоличный зритель что-то не поймет или вовсе проигнорирует мероприятие. По-настоящему международная (всего лишь один российский фильм в конкурсе, и то короткометражный), разноплановая и компактная, она довольно точно отразила то, что сегодня происходит в документальном кино и в кино вообще.

Уже не в лабораторных целях — прощупать границы между разными типами условности, а в соответствии с давно принятыми мировыми стандартами отборщики смешали в конкурсе «чисто документальные» фильмы и мокьюментари. Репортажи, разрушающие соответствующий телеформат, и драмы, сделанные по законам большого игрового кино. Пласты сырой, необработанной реальности и жанровые аттракционы. Реальное время и время мифическое (или эпическое).

Уже неловко, но все же приходится говорить, что все это разнообразие одновременно и связано с реальностью, и радикально ее изменяет, превращая иногда в чистую и честную иллюзию. Давно уже пора признать, что документальность — это больше не тип условности («реалистической», «достоверной», «правдоподобной» и т.д.), а тип чувствительности, свойство восприятия и зрения, которые могут работать с каким угодно материалом — не обязательно реальным, но и вымышленным.

Наверное, у каждого документального фильма есть свой тайный или явный двойник из игрового кино, и наоборот. В конкурсе «Флаэртианы» нашлась даже документальная рифма к «Дядюшке Бунми...» Апхичатпхонга Вирасетакуна. Называется «Аграрная утопия», режиссер — Урупхонг Раксасад. Это рыхлый, «необработанный» рассказ о двух крестьянских семьях, приговоренных правительством Таиланда — на экране все время мелькают то выборы, то демонстрации — к жизни в поле, под крышей из неба и солнца. Питаются они подножным кормом, собирают рис, охотятся. Благодаря тому, что история лишена четкой композиции и жесткой структуры, напоминая сшитые на живую нитку куски реальности, создается безусловное пространство. На самом деле оно абсолютно условное. Крестьянский труд в Таиланде давно заменили машины, отчего крестьяне сильно пострадали, но режиссер реконструировал

их аграрную утопию — сперва в реальности, потом в кино. Он арендовал земледельческий участок и на время съемок поселил туда реальных, но уже деклассированных крестьян, которые занимаются в кадре своим привычным делом и одновременно ностальгируют по нему. Действие, кстати, происходит на севере Таиланда — приблизительно в тех же местах, что и действие «Дядюшки Бунми...», герой которого тоже ностальгировал по своим прошлым жизням. Но там, где у каннского триумфатора — патина, магия и игра воображения, у его менее знаменитого коллеги — документальная безыскусность, немагическая природа и чувство безысходности оттого, что кино скоро кончится и от этой аграрной утопии останется пустое место.



«Аграрная утопия», режиссер Урупхонг Раксасад

Тайский режиссер растворил свою реконструкцию в длинных, «немонтажных» планах земледельческих ритуалов. В свободной съемке реальных людей, схваченных не врасплох, а в привычных для них обстоятельствах. Поэтому эта концептуальная подмена совершенно невидима.

Другие реконструкции из конкурса были куда более прозрачны, но не менее эффективны. Чешский фильм «Альда» (режиссер Вера Чаканьова) — откровенное мокьюментари о больной Альцгеймером женщине. Она не может ничего запомнить и поэтому все записывает и наговаривает на свою камеру. На экране — случайные отрывки из ее видеодневника. У героини есть реальный прототип — больная Альцгеймером женщина, ведущая блог в Интернете. Режиссер наткнулась на этот блог, связалась с его автором и сделала из него псевдодокументальную инсценировку с участием профессиональной актрисы, которая — уж неизвестно, входило это в замысел или нет — откровенно переигрывает, намекая на то, что перед нами не реальный, а сыгранный персонаж. Эти «записки сумасшедшей» смонтированы в предельно игровой, даже клиповой манере, под какую-то быструю музыку — еще один намек на то, что это — не реальность. Но неизвестно, возможна ли вообще в кино документальная реальность, когда речь идет о болезни Альцгеймера, сумасшествии и других темах, крайне уязвимых с этической точки зрения. А если и возможна (примеров, кстати, много), то не выглядит ли она более фальшивой, спекулятивной, манипулятивной, чем самая откровенная инсценировка?



«Альда», режиссер Вера Чаканьова

Еще один фильм с реконструкцией — польский «Край России» Михала Марчака. Рассказ о призывнике, проходящем службу на крошечной, оставшейся с советских времен станции у Северного Ледовитого океана. Помимо него здесь еще прозябают пять человек. До ближайшего населенного пункта сотни километров, вокруг — заснеженная пустыня, бесконечность времени и пространства, которые каждое действие превращают в чистый абсурд. Все герои в фильме реальные, кроме главного — режиссеру не разрешили снимать настоящего призывника, поэтому был проведен кастинг среди не-

профессионалов. Типаж был выбран очень правильный, да и то, как этот «актер» ведет себя в кадре, нисколько не нарушает документальной тональности картины, чья коллизия сразу же напоминает о фильме «Как я провел этим летом». Только Попогребский заложил в документальное пространство искусственный детонатор, а польский режиссер рискнул ограничиться наблюдением за этим пространством и раскрытием его непосредственного потенциала, не нуждающегося ни в каких драматургических подпорках.



«Край России», режиссер Михал Марчак

Еще три конкурсных фильма отразили полярные взгляды авторов-европейцев на вроде бы отчужденные от них сюжеты, которые им по-прежнему в избытке поставляет «третий мир». Немецкая «Симфония Киншасы» Клауса Вишманна и Мартина Бэра — рассказ о единственном на всю Центральную Африку симфоническом оркестре, базирующемся в столице Конго и состоящем из взрослых музыкантов-любителей. После тяжелого рабочего дня — кто-то торговал на рынке, кто-то развозил людей, кто-то сидел в аптечной палатке или в парикмахерской — они собираются в каком-то ветхом помещении, садятся на пластиковые стулья, бережно достают инструменты и начинают играть Моцарта, Бетховена. Ни у кого нет музыкального образования, но все сгорают от желания хотя бы чуть-чуть приподняться над реальностью и приподнять саму реальность — в собственных глазах и глазах слушателей. Снято все это без педали. Режиссеры не удивляются увиденному и делают все, чтобы не удивлялся и зритель. Африканская реальность здесь — лишь зеркало, отражающее и преломляющее то, что происходит — в других, разумеется, масштабах и красках — в любом обществе, ищущем сейчас самые разные пути для объединения и солидарности.

Более заинтересованно смотрят на своих героев — малолетних беспризорников из Катманду — режиссеры Джастин Пич и Лиза Энгельбах в репортажном, вернее, инсайдерском фильме «Волчата». Чтобы снять его, авторы стали жить вместе с героями на улице и прожили так несколько месяцев, добившись от «волчат» абсолютного доверия и существования помимо камеры. Эти дети воруют, нюхают клей, придумывают какие-то сложнейшие махинации, чтобы добыть деньги на кока-колу, но все это лишено на экране какого-либо комментария, интерпретации. Их жизнь равноценна нашей, просто она другая, со своими ритуалами, ритмами и системой выбора. От нас требуется лишь понимание, но не вмешательство.



«Волчата», режиссеры Джастин Пич, Лиза Энгельбах

Ни в «Симфонии Киншасы», ни в «Волчатах» нет ни йоты политического высказывания, хотя возможность в очередной раз высказаться про бедность и несправедливость, царящие в Конго или в Катманду, конечно же, была. Но политика изгоняется из кадра, она — лишний элемент, который заставил бы говорить и думать о чем-то другом, а не о том, что перед нашими глазами. Но сам по себе этот уход от прямой политики — решение полити-

ческое, пускай — и тем лучше — не отрефлексированное на формальном уровне.

В фильме-победителе «Флаэртианы» — английской драме «Мугабе и белый африканец» (режиссеры Люси Бейли и Эндрю Томпсон) политика тоже преодолевается. Начальный титр «фильм снимался тайно» настраивает на разоблачительную документалистику в духе Майкла Мура. И действительно — начинается все в суде в Зимбабве, которым руководит тиран Мугабе, черный расист и коррупционер. Он методично изживает из страны белое население — а если не хочешь уезжать, то получишь пулю в лоб (и это еще не самая страшная смерть). При этом белые реально поднимают и улучшают страну, платят налоги, дают работу черным, которые им за это очень благодарны, уважают их права — в отличие от власти, раздающей земли исключительно родственникам президента. «Расизм наоборот» — явление интересное, но режиссеры обходят его стороной, не попадают в эту политическую и интеллектуальную ловушку. Их интересует не драма политических перевертышей, а драма английской семьи, выросшей в Зимбабве, по праву считающей эту землю своим домом и не желающей никуда уезжать. Глава семьи — пожилой английский джентльмен — первый человек в Зимбабве, бросивший вызов неприкосновенному Мугабе. Вместе со своей дочерью и ее мужем он стоит до конца. Испытывая полное бесправие и унижения в коррумпированном и издевательском суде, который все время откладывается. Сталкиваясь с угрозами и насилием, когда их, непокорных, избивают до смерти президентские шакалы. Но это лишь усугубляет их волю продолжать борьбу. Хотя им есть куда уехать — в Англии у них дом, родственники, там хорошо и спокойно...



«Симфония Киншасы», режиссеры Клаус Вишманн, Мартин Бэр

Кино начиналось как история о политическом беспределе в Зимбабве, но постепенно превратилось в экзистенциальную драму о людях на войне, которые уже отчаялись победить, но и с проигрышем тоже никогда не смирятся. Потому что знают, что истина, скомпрометированная и оплеванная в суде, все равно на их стороне, даже если они унесут ее в могилу. Это история веры в себя, которая сильнее смерти. История сопротивления — уже не политическим обстоятельствам, а собственному страху не быть собой, сломаться, сдаться. После того как героев избивают и обезображивают их лица, съемка не обрывается. Выйдя из больницы, они снова идут в суд — в сотый раз. И вот впервые он не откладывается, и они неожиданно его выигрывают — получают официальное право продолжать жизнь на своей земле, а все попытки их оттуда согнать признаются незаконными. Это первый случай в Зимбабве, когда суд выиграли жертвы. Герои плачут, не верят. Это катарсис. Но финальный титр сообщает, что через некоторое время это решение было пересмотрено и отменено, и все началось



«Мугабе и белый африканец», режиссеры Люси Бейли, Эндрю Томпсон

сначала — угрозы, притеснения и бюрократическая волокита, в которой правда теряется и исчезает навсегда.

Эта полностью документальная картина снята по законам игрового кино и смотрится как первоклассный триллер (не исключено, что когда-нибудь в Голливуде снимут игровой римейк). Но не теряет при этом в глубине и трагичности. В том, как точно здесь показаны люди, которые объективно уже стали жертвами несправедливости и беззакония, но субъективно никогда не признают себя таковыми, даже если проиграют и физически погибнут.

СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Правда о настоящих мужчинах



Как писал Гоголь, «чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина». С подобной мысли началось документальное кино. Флаэрти снял обыкновенную жизнь эскимоса таким образом, что получилось романтическое произведение о величии человеческого духа, противостоящего невзгодам и сохраняющего радостную бодрость. В этом создании поэмы из документального материала, а не в методе длительного наблюдения за героем — новаторство, мастерство и секрет американского классика. Об этом странном сочетании «правды жизни» с правдой куда более высокого порядка мы вспоминаем, когда речь заходит о флаэртианском кинематографе. И Дзига Вертов занимался тем же: создавал поэтический мир, «коммунистически расшифровывая» привезенные ему материалы. Расшифровка — проникновение в суть, истина, которая может быть не очевидна несовершенному человеческому глазу и открывшаяся механическому кинообъективу. Другое дело, что истина эта относится к художнику, а не к объекту наблюдения, но ведь и объект имеет роль, хотя никто до конца не понимает, где заканчивается одно и начинается другое. Мы предпочитаем не думать об этом, потому что поэтическое восприятие документального фильма якобы снимает с нас ответственность за реальную жизнь его героев, но в этом гораздо больше фальши и лукавства, чем морали. Будто мы были бы высоко нравственными, если бы, глядя на картины с Мадонной, думали о натурщицах и условиях их оплаты!

В фильме «Мачо на досуге» режиссера Мики Ронкайнена традиция Флаэрти продолжена на удивление последовательно. Герои фильма — финская команда по регби, которая не может выиграть ни одного матча и рискует вылететь из высшей финской лиги, если срочно не начнет побеждать. Мы наблюдаем за несколькими ее игроками в течение одного сезона. Перед нами «маленькие» люди — простые финские парни, которых судьба швыряет от одной маленькой катастрофы к другой. Сами бы они очень обиделись, если бы их кто-то назвал маленькими: эти громилы не помещаются в кадр, а поскольку большую часть экранного времени они проводят полуобнаженными, фильм переполнен плотью. Но — удивительное дело: уровень их лузерства

прямо пропорционален телесной мощи. Одни герои имеют семью, но мучаются оттого, что не могут свести концы с концами. Другие — страдают от одиночества, отчаянно ищут подружку хотя бы на ночь и понемногу становятся гомосексуалистами. В Финляндии, видимо, эта примета времени сопряжена именно с тотальной неспособностью общаться. Скупые на проявления эмоций, здоровые мужики прячут свои неудачи на личном фронте за постоянным подтруниванием друг над другом. Спортсмены (все-таки высшая лига финского регби, пусть в ней и играют всего шесть команд), здоровяки, весельчаки и просто одинокие парни, они не нужны никому в этой заснеженной стране. В том числе компании, которая до недавних пор была символом процветания Финляндии, — Nokia. Ей в фильме уделено существенное место, равноценное ее значению для жизни героев. Один из них даже пишет книгу о том, как Nokia выбрасывает людей на улицу в результате массовых сокращений, а юристы компании судятся с ним за диффамацию.

Эта социальная линия фильма очень напоминает кинематограф Майкла Мура, идеи которого слишком экзотичны для нашего зрителя. Мысль о том, что компания не имеет права сокращать служащих ради экономической целесообразности, потому что тогда они останутся без работы, звучит диковато. Мы не привыкли к тому, что корпорации несут ответственность за то, чтобы их работники чувствовали себя хорошо. Когда Мур предлагает директору Nike побежать с ним в кроссовках этой фирмы наперегонки с условием, что если он победит, то фирма перенесет производство обратно в Америку, мы смеемся: предложение кажется нам нелепым анекдотом. Муровские американцы и финны из «Мачо на досуге» могут казаться нам наивными и инфантильными, так они привязаны к своей работе. Они не ищут ничего нового, вместо этого они продают свои дома, уезжают из страны, как английский тренер наших регбистов, сидят дома или тихо спиваются. «Мачо на досуге» — это обвинение Nokia такой силы, что хочется немедленно купить телефон другой фирмы, которая не стремится к повышению конкурентоспособности и не выгоняет людей с работы.

Наконец, скелет сюжета — спортивный сезон, в котором мы видим самые острые моменты матча, а потом счет, свидетельствующий о том, что команда наших героев с треском проиграла в очередной раз. Эти видеоклипы, пародирующие американские фильмы о крутых чемпионах, каждый раз будто подытоживают череду несчастий персонажей и вместе с тем представляют собой тот геральдический элемент, который содержит в себе все элементы композиции фильма. Сначала боевой вопль, клич, вмещающий отчаяние и надежду. Потом стремление выиграть любой ценой. Проигрыш. И попытка удержать улыбку на лице, не сдаться. «Пойдем лучше в сауну!» — таков главный рецепт «мачо» на все случаи жизни.

Мика Ронкайнен верен духу Флаэрти в своем неравнодушии к героям. Его камера никогда не фиксирует события беспристрастно. «Мачо на досуге» — комедия, редкий жанр для документального кино. Чаще всего в этом жанре торжествует сарказм или откровенное хохмачество. В «Мачо на досуге» мы чаще смеемся не *над* героями, а *вместе* с ними, сочувствуя, а не издеваясь. Это смех гоголевский, смех, как последний вызов несчастью, когда уже нет сил бороться дальше. Финны такие жизненные ситуации ощущают совсем по-русски, вспомним фильмы Каурисмяки.

Ронкайнен заставляет нас влюбиться в своих персонажей, которые менее всего вызывают при своем появлении желание с ними знакомиться. У нас таких фильмов почти нет. Если у нас снимают кино о подобных людях — крепких парнях, которые травят пошлые анекдоты, проводят большую часть времени в праздности и понемногу становятся асоциальными людьми, от которых «приличные» люди отворачиваются, то получается чернуха. Даже в толерантной Финляндии люди сторонятся таких типов. Есть в фильме момент, когда герои пытаются рекламировать свою команду, чтобы привлечь новых игроков, и добропорядочные буржуа шарахаются от них с резонерскими вежливостями. Единственный человек, которого они находят, — малосимпатичная



«Мачо на досуге», режиссер Мика Ронкайнен

одинокая девушка: она когда-то играла в регби и мечтает найти себе друзей, стать частью команды, пусть таких же неудачников, как она сама.

Ронкайнен из чернушного материала создает произведение искусства, и для нас эти люди становятся близкими людьми: мы чувствуем свое сходство с ними. Режиссерская и драматургическая точность превращает непафосный фильм в гимн человеческому достоинству, пусть и принимающему довольно странные формы. Признание фильма обоими жюри «Флаэртианы» (приз за режиссуру и приз ФИПРЕССИ) говорит о том, что идея Ронкайнена считывается, создана еще одна удивительная реальность, в которой истины о человеке гораздо больше, чем в том, что мы способны увидеть невооруженным глазом. Эта реальность достойна называться документальным фильмом.

ГРИГОРИЙ ЛИБЕРГАЛ — СЕРГЕЙ МИРОШНИЧЕНКО:

«У нас действует только цензура качества»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ СЫЧЕВ



Сергей Сычев. Программа «Свободная мысль» в рамках Московского МКФ существует уже пять лет. Ее растущий успех очевиден. Как вы это объясните?

Григорий Либергал. Пять лет назад, когда программа стала возможна, даже профессионалы испытывали информационный голод. Мы были выключены из мирового документального процесса. Те, кто лично не бывал на международных фестивалях, и понятия не имели, что происходит в документалистике. На телевидении настоящего документального кино не было, как его, впрочем, нет и сегодня. Поэтому одной из задач было представить мировое кино коллегам. Действительно, на первых показах основную часть зала составляли профессионалы. Потом аудитория резко расширилась и стала качественно другой. Мы начали формировать программу из самых значительных фильмов минувшего года, призеров главных фестивалей и приглашать фильмы, которые расширяют спектр подходов и формальных приемов.

Сергей Мирошниченко. За возможность возвращения документального кино в рамки Московского МКФ мы благодарим Никиту Михалкова, Рената Давлетьярова и Александра Котелевского. Предложение вернуть документальную программу принадлежало именно им. Для этого они и пригласили меня. На-



«Океаны», режиссер Жан Перрен, при участии Жака Клюзо

до сказать, этот проект имел много противников внутри фестиваля. Ссылались на то, что существует «Послание к человеку» в Санкт-Петербурге и другие международные смотры. А мы отвечали: на Московском кинофестивале всегда был конкурс документального кино, и Григорий даже участвовал в его работе.

Г.Либергал. Да, я был заместителем директора документальной программы. В пору расцвета Московского МКФ работали три фестиваля в одном: фестиваль игрового кино, один из лучших в мире фестиваль фильмов для детей и авторитетный, хотя и сильно идеологизированный, фестиваль документального кино, куда приезжали великие мастера. Жюри постоянно возглавлял Роман Лазаревич Кармен. Там я мальчишкой еще познакомился, например, с Пеннебейкером. Он бегал по коридорам и требовал вернуть ему копию фильма «Монтерей Поп», чтобы везти его на другой фестиваль. Я эту копию ему, кстати, тогда не вернул, потому что должен был быть еще один важный показ в Москве.

С.Мирошниченко. Я понял, что с Григорием вдвоем нам будем легче делать программу. У нас много друзей на Западе, и мы хотели показать их фильмы. Кроме того, объединяла нас идея вернуть кино, сделанное для зрителя. Конечно, мы всегда берем в программу несколько арткартин. Но больше всего ценим работы, адресованные широкой публике. В российском кино в последнее время что-то накренилось, и мы стали двигаться к кинолюбительству. Появилось «кино не для всех», сделанное для критиков и для самих авторов. Кино для фестивалей.

Г.Либергал. Причем для все более нишевых фестивалей.

С.Мирошниченко. В нашем сообществе утвердилась снобистская мораль. Если ты делаешь картину для зрителя, то ты, значит, плохой режиссер. Да ты вообще не режиссер! А если ты пытаешься пробиться на телевидение, говорить с людьми с телеэкрана, то ты предал интересы высокого искусства. Это определило еще и полемическую задачу «Свободной мысли»: показать, что победители международных фестивалей вовсе не замкнуты на себе. Среди них есть артпроекты, есть фестивали, которые именно таким фильмам отдают предпочтение, но есть и другие смотры, награждающие остросоциальное кино. И это фильмы с отличной драматургией, с хорошо рассказанной историей, не говоря уж о высоком классе съемок и звуковой партитуры. У нас в стране постоянный брак звука и изображения. На международных показах мы заменяем звук субтитрами, а если смотрит русский человек, он половину слов просто не может разобрать. Ему приходится читать английские субтитры! На любом фестивале входишь в просмотровый зал, и если на экране фильм с грязным, зернистым изображением и с плохим звуком, то точно знаешь: показывают российскую картину.

Г.Либергал. Да и тематический спектр нашего кино фактически ограничен пресловутой чернухой. Посмотрите, какие наши картины в последние годы показывают миру... Какой там образ России...

С.Мирошниченко. Не в моих правилах хвалить свою работу, но операторов картины «Сумерки богов» я похвалю. На фестивале «Россия» ко мне подходили люди и говорили: начался показ — и сразу другое качество изображения, другой цвет. Почему? Другие камеры? Нет. Операторы работали над изображением. Мы тратили на это деньги. Если делаешь картину о Валерии Гергиеве, то она должна соответствовать уровню этого музыканта. Когда я привожу картину на фестивали, отмечают, что она хорошо снята.

С.Сычев. Может, все дело в бюджете?

С.Мирошниченко. Стоимость этого фильма — 33 тысячи долларов. В смете — несколько заграничных командировок, несколько постановок. Просто мы не воровали. Моя бухгалтерия всегда приводит этот бюджет в пример, когда приходят режиссеры и требуют какие-то немыслимые деньги.

Г.Либергал. Вернемся, однако, к истории программы «Свободная мысль». Помнится, накануне дебюта к нам подходили друзья, коллеги и дружески предостерегали: не беритесь за это, потому что ходить на зарубежное документальное кино никто не будет!

С.Мирошниченко. Потом оказалось, что уже после первых показов в зале всегда был аншлаг. Однажды Михалкову пришлось сидеть на ящике с песком — не





«Дэниел Эллсберг — самый опасный человек в Америке», режиссеры Джудит Эрлих, Рик Голдсмит

«Рестрепо», режиссеры Тим Хетерингтон, Себастьян Юнгер

хватило места. Но надо сказать, что поначалу наших зрителей мы приглашали сами. С каждым разговаривали, рекламировали фильмы, давали приглашения. И, в общем, были довольны, что зал набрался, пусть и такими усилиями. Вдруг после фестиваля администрация кинотеатра «Октябрь» с удивлением сообщила нам, что на нашу программу было продано неожиданно много билетов. Мы оказались прибыльными! С каждым годом зрителей становилось все больше. Те, кто случайно однажды зашел на сеанс документального кино, стали ходить на нашу программу всей семьей, приглашать друзей. Главный результат для нас — люди с улицы, которые стали покупать билеты.

С.Сычев. Есть ли какие-то цензурные ограничения, которые могут не позволить взять в программу тот или иной фильм?

Г.Либергал. У нас действует только цензура качества. Бывает, что нашумевший фильм просто невероятно скучный. Но политической цензуры нет. Мы показываем все — и политическое, и социальное, и лирическое — какое угодно. Никакого давления на нас ни разу никто не оказывал.

С.Мирошниченко. У нас бывает так. Отсматриваем мы, скажем, победителей разных фестивалей и лауреатов премий: «Санденс», Амстердам, Лейпциг, «Сезар», «Оскар», «Эмми». И вдруг схватываем общую тенденцию, понимаем, о чем сейчас думают художники во всем мире. Тогда мы подбираем еще несколько картин, чтобы акцентировать идею.

Г.Либергал. Доходило до того, что мы брали едва ли не фильмы-близнецы. Скажем, взяли фильм оскаровского лауреата Алекса Гибни «Такси на темную сторону» и в паре с ней показали картину Эррола Морриса о той же самой тюрьме, с теми же героями: «Стандартная операционная процедура». Но в ней иной ход мысли и другие художественные приемы.

С.Мирошниченко. Нам стали присылать шестьсот-семьсот картин в год. Мы из них берем сорок-пятьдесят, то есть сливки, из которых составляется программа. Оказывается, попасть в наш цветной каталог стало делом престижа. Георгий Молодцов, Анна Тархова и Ангелина Голикова нам очень помогают в составлении программы «Свободная мысль». Буклет получается вроде скромный, но кинематографисты его очень любят. Там есть что почитать. Мы рассылаем сертификаты со зрительским рейтингом, и режиссеры к ним относятся очень внимательно.

Г.Либергал. Надо сказать, что в нашей пятибалльной системе все фильмы оказываются в диапазоне от 4,5 до 4,98. Это означает, что у каждого фильма есть свой зритель.

С.Мирошниченко. Мы очень хотим довести наш замысел до конца. Конечно, хорошо быть представленными на фестивале. Но наша задача — донести фильмы до массового зрителя. Мы сознательно приглашаем на показы наших друзей с телевидения, ведущих телепродюсеров, программных менеджеров. Они видели, что публика буквально ломится на наши картины. Мы их убеждаем, что, показывая такие фильмы, канал привлечет интеллектуальную часть нашего общества. Мы не считаем, что работа с телеканалами — грязное дело. Телевидение — это инструмент. Если мы его отдадим людям ограниченным, то погубим общество окончательно. Мы давно предлагали создать передачу с показом и обсуждением наших фильмов. Наконец, команда холдинга ВГТРК поверила в нашу идею, программа дебютировала на канале «Культура». И еще нам очень хочется, чтобы на Московском фестивале появился конкурс документального кино. Тогда мы считали бы свою просветительскую миссию выполненной.

С.Сычев. Как концептуально будет выглядеть такой конкурс?

Г.Либергал. Говорить об этом подробно пока рано. Раскрывать все детали мы не станем, но конкурс будет очень необычным. Он не будет похож на программы Амстердама или Лейпцига.

С.Мирошниченко. Мы не страдаем гигантоманией, так что конкурс мыслится в разумных пределах. У нас в России все фестивали начинаются вроде нормально, а потом немыслимо раздуваются. В результате теряется смысловое начало фестиваля, который лучшие МКФ мира стараются беречь пуще глаза. Вот Павел Печенкин старается держать стилистику своего фестиваля, и в России его «Флаэртиана» — неплохой пример самоограничения.

С.Сычев. Но возникает ощущение, что «Свободная мысль» разрастается, фильмы программы идут уже чуть ли не целый день...

Г.Либергал. Мы дальше увеличиваться не будем. У нас будет двадцать один фильм.

С.Сычев. «Свободная мысль» уже стала фестивалем внутри фестиваля. Все чаще можно слышать от зрителей, что они хотят идти только на вашу программу. Это какая-то отдельная аудитория, своя субкультура. Вы не можете этого не замечать. Может быть, «Свободная мысль» уже превратилась в мини-фестиваль, который мог бы существовать отдельно от Московского фестиваля?

Г.Либергал. Боюсь, мы не доросли до уровня автономного фестиваля. Связано это с общим уровнем отечественной документальной индустрии. Делать



«Химеотерапия», режиссер Павел Лозиньский



«Пианомания», режиссеры Роберт Цибис, Лилиан Франк

большие фестивали очень просто, когда тебя подпирают «снизу» развитые элементы киноиндустрии. Мы видим это на примере западных фестивалей и особенно фестивалей постперестроечной Европы. Чтобы проводить фестиваль не где-нибудь, а именно в Москве, нужен целый набор факторов. Должны происходить важные события в доккино, должны появляться знаковые фигуры, должны выходить в широкий прокат фильмы, необходим вторичный рынок и рынок художественного документального кино. Какие-то кусочки этой мозаики уже есть, но целиком она еще не сложилась. Поэтому в ближайшие годы не стоит делать такой фестиваль.

С.Мирошниченко. Я считаю, что нужно работать с устоявшимися структурами. Порождать все время новые, создавать фестивали, перекрывающие друг друга, — это гонка за собственным хвостом. Нужно войти в имеющуюся структуру, создать там новый сегмент и сделать так, чтобы он существовал на автомате, независимо от нас. Режиссеры с удовольствием приезжают именно на большой фестиваль, им это интересно. Они сравнивают свои картины с игровыми и чувствуют свою значимость. Когда один режиссер увидел, как на документальный фильм у нас набрался полный двухтысячный зал, ему стало дурно.

Г.Либергал. Это было на фильме «Океаны».

С.Мирошниченко. В мире складывается серьезный интерес к нашей программе. Некоторые фильмы закупаются для телевидения и будут показаны в прайм-тайм, хотя многие еще недавно считали, что это невозможно и несбыточно. Призом для участников нашей программы является покупка их фильма.

С.Сычев. Получается интеграция программы в систему телевизионного рынка.

Г.Либергал. По крайней мере, части программы. Нельзя, чтобы в мире говорили, что в России никто не покупает авторское документальное кино.

С.Мирошниченко. Если мы этот стереотип преодолеем, то Россия наконец-то включится в мировой процесс предпродажи документальных проектов. Питчинги, на которых собираются деньги на фильмы, — это правильный подход. Режиссер, который начинает свой путь в Европе, знает, как важно привлечь внимание к своему проекту как можно больше заинтересованных телевизионных компаний. Он их, в отличие от наших режиссеров, не боится. А наши считают, что на телевидении их задушат.

С.Сычев. Так ведь душат!
С.Мирошниченко. Ты должен обладать волей и разумом, чтобы спорить, чтобы отстаивать свою свободу.
С.Сычев. Не является ли это обязанностью продюсера?
Г.Либергал. В документальном кино продюсер и автор — чаще всего одно лицо. Или друзья. На любом питчинге они выходят представлять фильм вместе. Нехватка продюсеров у нас, конечно, связана с общей ситуацией. Какой смысл талантливому, обладающему средствами человеку идти в продюсеры документального фильма, если он знает: в этой стране он все равно не сможет выпустить свой фильм в прокат? А если каким-то чудом выпустит, то потерпит финансовое фиаско. Он не сможет выпустить его на вторичный рынок, DVD, и его не купят основные телевизионные каналы. Получается заведомо убыточная благотворительность.
С.Мирошниченко. «Свободная мысль» считает одной из своих стратегических задач преодоление стены между странами. Наши телекомпании должны понять, что могут и должны вкладывать деньги в западную продукцию. А иностранные инвесторы увидят, как можно выгодно вкладывать деньги в российские проекты на уровне производства. Надо освобождаться от замкнутости, провинциальности. Искать дорогу навстречу друг другу. Я сейчас веду переговоры с англичанами, французами, привлекаю средства из России и из Европы и вижу обоюдный интерес. На «Трайбеке» в Нью-Йорке на показе наших фильмов две трети зала были американцы, а не наши эмигранты. Там были и режиссеры, и критики. После показа ко мне подошел американский продюсер и предложил совместную работу.
С.Сычев. У нас почти все попытки выпустить картины в кинопрокат терпят финансовые неудачи, причем это касается и игровых авторских лент. Почему зритель ломится на фестивальный показ и не идет на обычный?
Г.Либергал. До всего нужно дорасти. За тридцать лет систему показа документального кино полностью развалили. Она рухнула в 80-е, потому что показывать нельзя было почти ничего. Только фильмы про путешествия или извержения вулканов, ничего серьезного. Юрис Подниекс был исключением, а не тенденцией. Сейчас у людей напрочь отсутствует желание смотреть документальное кино в кинотеатрах. Нужно время и несколько выпущенных в прокат фильмов, достойных того, чтобы на них ходили. Я недавно был на коммерческом показе «Океанов», зал был полон. Все делается шаг за шагом. Главное понять, что печка, от которой нужно плясать, — это не Майкл Мур с его фельетонами, а свои зрительские картины о наших проблемах, которые смогли бы достучаться до массового зрителя.



«Танец. Балет парижской оперы», режиссер Фредерик Вайзман



«Неоконченный фильм», режиссер Яэль Херсонски

С.Сычев. Вроде фильма «Девственность»?
Г.Либергал. Думаю, это шаг в нужную сторону, хотя он весны не сделал. Одним фильмом ничего не добьешься, их должно быть много, и они должны быть разные. Стилистически в том числе.

С.Мирошниченко. В прокате подвижник должен появиться.
Г.Либергал. В документальном кино другая система маркетинга, работают иные мотивации. Подготовка к выходу в прокат фильма Майкла Мура принципиально отличается от подготовки к выходу фильмов Спилберга или Кэмерона. Здесь надо продавать индивидуальность режиссера. У нас этим пытаются заниматься единицы. Например, «Нева-фильм» — компания, готовая проводить эксперименты.



«Крепость», режиссер Фернан Мельгар

С.Мирошниченко. Я стоял у истоков двух фестивалей. Начинал со своими друзьями «Россию» в Екатеринбурге. И я помню, как мы перед этим работали с клубами, готовили зрителя, словом, намывали песок. Это не принесет сразу денег, но откроет зрителю новую территорию. Кроме того, нужно добиваться от государства хотя бы каких-то льгот. Я бы сам занялся этим вопросом, если бы не хотел снять еще пару фильмов. Ну, однажды был такой разговор с компанией «Гемини». Они предложили организовать конкурс на лучший короткометражный документальный фильм с тем, чтобы государство выбрало несколько фильмов на актуальные темы. «Гемини» тогда вложила бы свои средства в доработку фильмов в формате Dolby и выпустило бы их в прокат в пакете с полнометражными фильмами. Предложение разбилось, как обычно, о чиновничье нежелание трудиться и наше неумение объединиться.
Г.Либергал. Думаешь, кто-то еще помнит, как надо снимать для проката? И знают ли молодые, как это делается? Нам еще предстоит понять, что такое собирать деньги. Наши режиссеры привыкли получать сто процентов финансирования из одного источника — телевидения или государства. Но в мире так не бывает! Во-первых, финансирование проектов осуществляется по стадиям, чтобы минимизировать риски. Во-вторых, фильмов, которые финансируются из одного источника, почти нет. Это не только дорого, но и не выгодно, потому что источники финансирования потом будут участвовать в прокате на разных территориях.
С.Сычев. Вернемся к вашему телепроекту. Изначально ведь шла речь только о том, чтобы показать в прайм-тайм фильм, получивший приз зрительских симпатий.

Г.Либергал. Никакой пользы бы это не принесло. Точечные проекты на телевидении имеют резонанс только в том случае, если задействованы тяжеловесные пиар-механизмы, что стоит безумных денег. Чтобы получить какой-то эффект, нужен слот под документальное кино.

С.Мирошниченко. Сначала были успехи в показах на «Свободной мысли». Потом по нашей рекомендации были куплены некоторые фильмы и показаны в эфире центральных каналов с неплохим рейтингом. А после состоялся разговор с менеджерами ВГТРК. Они образованны, хорошо знают кино, владеют несколькими языками, многие из них сами делали и делают хорошие продукты. Однако менеджмент опасался низкого рейтинга, который означал бы провал большой идеи.

Г.Либергал. Если в отношении игрового кино давно ясно, какие фильмы когда можно ставить, то в отношении авторского документального кино никакого опыта нет. По пальцам можно пересчитать, когда их показывали по ТВ. Ничего нового мы не изобретали. Из всего мирового опыта мы выбрали ту модель программы, которая, как нам кажется, идеально подходит для нынешнего состояния документального кино.

С.Сычев. Почему фильмы обсуждаются студентами?

Г.Либергал. Это один из способов привлечь молодежь к экрану — посадить молодежь перед камерой.

С.Мирошниченко. Но продвинутую молодежь! Культ интеллекта — вот наш приоритет. Доказать, что молодые ребята могут оценивать, составлять собственное мнение и отстаивать его публично. Думаю, со временем наиболее интересные ребята составят своеобразный клуб, в который будет престижно попасть. У нас на телевидении будет не официальное мнение, а свободная мысль, звучащая с трибуны.

С.Сычев. Как отбирались эти студенты?

С.Мирошниченко. Матрицей является ВГИК, хотя пока мы часто сталкиваемся с тем, что будущие режиссеры не умеют формулировать свои мысли. Мы пригласили ребят из киноклуба МГУ. Будем обращаться и в другие вузы и киноклубы. Я видел записи программ. Вектор выбран правильно, и они точно будут интересными. Мы притираемся, потому что там половина людей с канала, а половина — наших, со «Свободной мысли». Идем на компромиссы, чтобы продолжать начатое дело.

О П Ы Т

Александр Бродский. Ротонда. Фестиваль АрхСтояние (Никола-Ленивец)

ЕВГЕНИЙ АСС — АЛЕКСЕЙ МУРАТОВ — ЮРИЙ ГРИГОРЯН

Дикое поле

БЕСЕДУ ВЕДУТ ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ И НИНА ЗАРХИ

Даниил Дондурей. Наш журнал всегда стремится рассматривать кино и телевидение в контексте того, что происходит в культуре. Тем более что архитектура, за исключением конъюнктурных политических ситуаций, связанных, скажем, со снятием Лужкова, редко появлялась на сцене публичного внимания, в то время как, на мой взгляд, дело обстоит с архитектурой довольно плохо в столице страны, да и в стране в целом. Особенно когда ты попадаешь, например, куда-нибудь в Воронеж или в Пермь — что со мной было на протяжении последнего месяца — и видишь печальные архитектурные картины в городах, где все должно быть не так уж и плохо. В Перми что-то делает Борис Бернаскони, голландцы... Есть ощущение, что состояние наших городов — свидетельство гигантского мировоззренческого, культурного кризиса. Не кажется ли вам, что этот системный кризис стоит за всем: за заказчиком, за профессиональной завербованностью, за экспертизой? Мы говорим, вы понимаете, о последнем двадцатилетии.
Евгений Асс. Речь пойдет, видимо, о том, что архитектура в культурном пространстве России занимает, во-первых, недостаточное место, во-вторых, она абсолютно невзрачна. Здесь два вопроса. Один — репрезентация архитектуры в общественном сознании, а другой — сама по себе архитектура как объект репрезентации. Я начну со второго, с объекта. Здесь тоже есть две стороны. Одна касается культурной ситуации в мире и ситуации с архитектурой, в частности. И вторая — российских реалий. Что касается первого, то я склонен считать, что в современном мире архитектура как культурный объект в значительной мере утратила те свои позиции, которые она занимала когда-то. А с другой стороны, страшно вырос ее статус в качестве объекта потребительского общества. Эта двойственность ситуации связана с ослаблением, вымыванием пространственных смыслов бытия. Отчасти кино, телевидение и другие медиа перехватили пространственные смыслы, которые исторически были закреплены за архитектурой. Ведь прежде архитектура была основной коммуникативной системой мира. Все цементировалось структурой городов, храмов, домов и так далее. И ритуалы, которые были ценностными, которые определяли культуру, протекали внутри специально организованных архитектурных пространств. С того момента как коммуникации вышли из пространства и стали сетевыми, они существуют вне пространства архитектуры...
Алексей Муратов. Ну как, вы же сидите в Интернете, это все равно какое-то пространство.
Е.Асс. Это пространство нематериальное. Оно не архитектурное. Оно вообще нейтральное. Это может быть трамвай, это может быть метро, кафе, это мо-

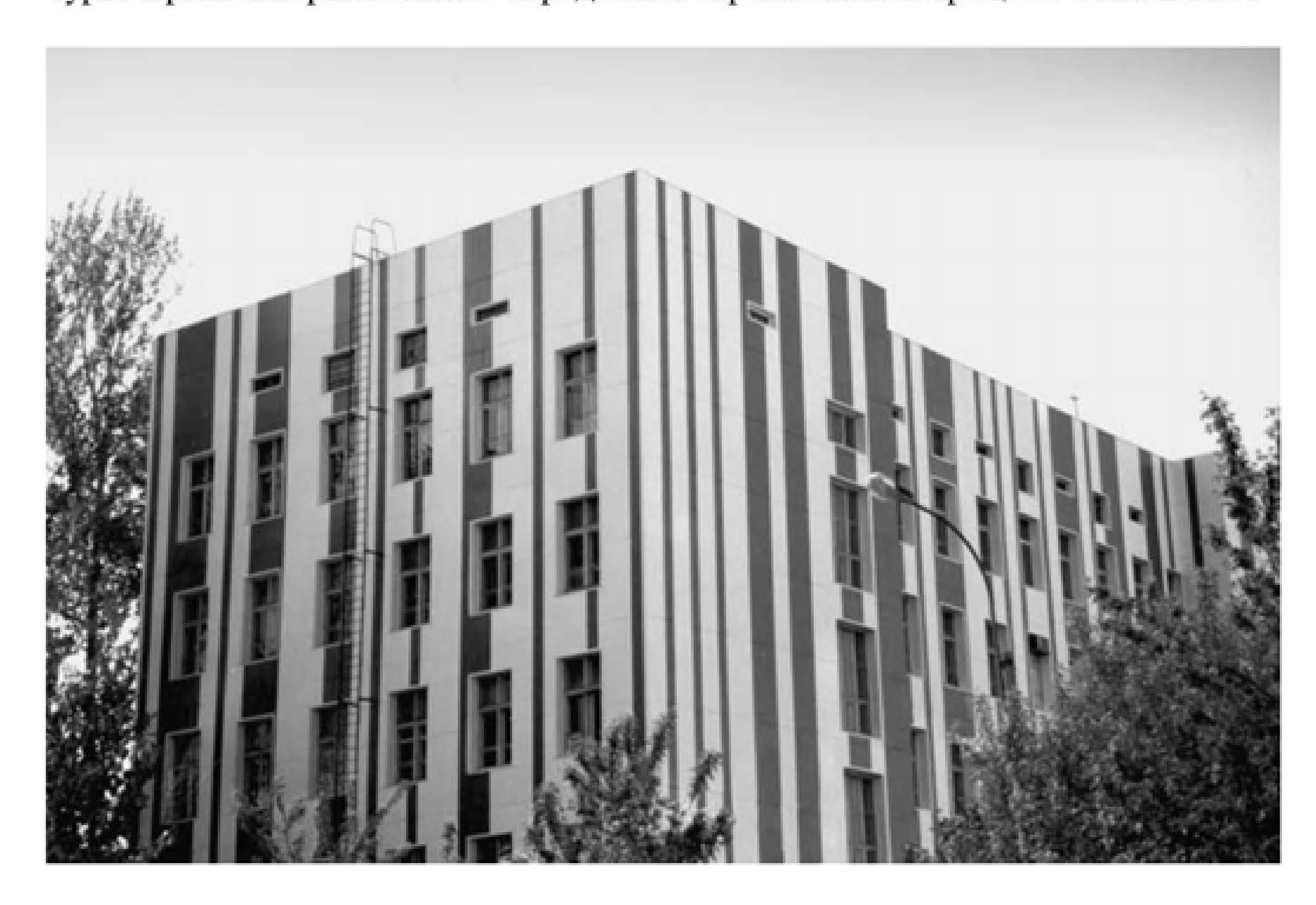
жет быть лес, пляж — что угодно. Мне кажется, это один аспект, который необходимо иметь в виду. Вообще, каково же место архитектуры как системы конструирования общезначимых пространственных ценностей в современной культуре? Мне кажется, этот вопрос не вполне прояснен сегодня.

А.Муратов. А в современной культуре есть пространственные ценности?

Е.Асс. Об этом и поговорим. Существуют ли в культуре пространственные ценности, которым архитектура отвечает сообразными этим ценностям материальными ответами? Для меня это большой вопрос. Мне кажется, что современная архитектура, хотя ее физические обязательства остались теми же, что и были, — человек как биологический вид требует крова, стен, лестниц, тепла и т.п., — но архитектура как система общественных ценностей существенно подвинулась, и поэтому с ней происходят довольно интересные вещи. Система архитектурных ценностей смещается в область потребления — из области смыслоподражающих культурных явлений.

Д.Дондурей. То есть она перестает быть артефактом?

Е.Асс. Ну, я бы сказал, в известной степени это, может быть, и артефакт, но другого свойства. То есть то, что сегодня называется и определяется в архитектуре как «wow-эффект» — например, здание музея в Бильбао. Его воздействие я квалифицирую скорее как восторг простака, увидевшего жирафа, чем восхищение взволнованного путешественника, увидевшего чудо. Правда, это еще связано с типом экзистенции современного человека. Ну, это совсем отдельный вопрос. Хотя я думаю, что небезразличный для искусства кино, потому что этот тип экзистенции распространяется не только на архитектуру, но и на кинематограф, и на все остальное. Это потребительское свойство современной культуры. Современный человек, как я его определяю, — не путешественник, а турист. Это совершенно разные статусы пребывания в мире. Архитектура, ориентированная на туриста, это не та же самая архитектура, что ориентирована на путешественника, на открывателя новых земель. Мне кажется, что это мало исследованный и не до конца понятый вопрос: как существуют материальные ценности в потребительском и коммуникационном пространстве современного мира. Это одна история. А другая история касается уже российской реальности, которая в своей абсолютной, я бы сказал, дикости, занимается реализацией каких-то странных пространственных акций. Каких-то странных замыслов, принадлежащих не архитекторам, не обществу, а третьим лицам. Это, мне кажется, специфика нашей сегодняшней культуры. Архитекторы почти не определяют строительный процесс. Они являют-



Реконструкция центра «Биоинженерия» РАН, Москва. Бюро «архитекторы асс», 2002

ся его реализаторами — в какой-то степени, но сами мало на него влияют.

Д.Дондурей. С чем это связано?

Е.Асс. Это связано со многими аспектами. С одной стороны, с определенным культурным механизмом, который укоренился еще в советское время, когда архитекторы лишь в малой степени были вовлечены в государственные системопорождающие процессы. С другой — с установившейся в неокапиталистической реальности современной России позицией архитектора, прежде всего как сервильного, нерефлексивного агента рынка. То есть архитекторы в первую очередь являются агентами бизнеса, а не общества. На мой взгляд, это очень существенно. Это принципиально разные позиции. В Америке ситуация в архитектуре в большей степени похожа на нашу, а в Европе как раз наоборот — архитектор там «обучен» быть агентом общества.

А.Муратов. В Латинской Америке тоже.

Е.Асс. Это не очень понятные, может быть, модусы, но они очень важны.

Нина Зархи. Нет, это понятно, разница видна. Видно же, скажем, как отчетливо и концептуально организуются разные территориальные образования внутри такого гигантского по размерам города, как Берлин.

Е.Асс. Понятно, что строительство является самым мощным двигателем капиталистического производства, потому что это невероятно активный процесс. И он всегда был такой динамомашиной. Известно, что общество начинает преуспевать, когда в нем начинают много зарабатывать мясники и строители. Это считается показателем удачного стечения обстоятельств.

А.Муратов. Интересно, что думают об этом коровы?

Е.Асс. Коровы сейчас уже ни о чем не думают. Они даже на выпас не выходят.

А.Муратов. Я пойду немножко в другую сторону. Не совсем согласен со всеми пунктами. Вообще-то, в принципе, конечно, если в политическом ключе рассуждать, то архитектура — это подавленная, эксплуатируемая деятельность. И вот это невнимание к архитектуре, к среде является политически окрашенным, потому что, как мы знаем, все гуру социологии еще с 60—70-х годов (допустим Лефевр) нам объяснили, что все это идеологическое «бла-бла-бла» ничего не стоит в отрыве от проверки пространством. Лефевр писал: советская власть говорит вот это, а французская власть вам говорит вот то, а вы пойдите в район HLM, пойдите в микрорайоны — вы увидите, что в принципе это одно и то же. У нас сейчас среда находится, я бы сказал, в зоне тотального невнимания. Невнимание к среде показывает нежелание говорить о каких-то важных вещах, через которые на самом деле проявляются другие, еще более важные вещи. У нас же какая обычно информационная пиар-стратегия? За мелочи ругать: «Почему ты, такой-сякой, взял десять копеек у бабушки». А почему ты убил топором старушку — это уже никого не интересует. То же самое — в обсуждении архитектурных проблем. Мне кажется, невнимание к архитектуре связано, в частности, с тем, что ее состояние, состояние наших городов выявляет полный кризис общества во всех его проявлениях.

Д.Дондурей. То есть мы говорим о системе, так?

А.Муратов. Да, о системном кризисе, притом чрезвычайно сильного характера. Конечно, у этого кризиса есть положительные черты — по крайней мере, не всех сажают. Но, с другой стороны, сегодняшнее состояние показывает, что без ежовых рукавиц люди не умеют вырабатывать идеи, приходить к каким-то общим ценностям. В конце концов, не умеют делать вещи. А делание вещей во многом отражает ту общую ситуацию, которая существует в культуре, в стране в целом.

Пару слов теперь о влиянии кинематографа и телевидения, которые, как принято считать, переключают наше внимание с физической среды на нечто виртуальное, нематериальное. На самом деле, как мне кажется, и до телевидения, и до кино наше сознание во многом уже было переключено с пластических артефактов на нечто более общее, нечто менее деталированное. В предромантическую эпоху этим более общим становится природный ланд-

шафт, затем — городской, а потом уже и информационный, виртуальный. Разговоры об архитектуре как о некоем фоне начинаются в XIX веке. Можно говорить, что потом Беньямин эти выводы закрепляет, Музиль пишет, что самое незаметное в городе — памятник. Пусть они и люди киношной эпохи, но я бы не стал однозначно утверждать, что их сознание сформировано кинематографом. Я бы скорее сказал, что именно в информационную эпоху архитектура, отдельные здания начинают выходить из поля незаметности — поначалу в силу распространения профессиональных журналов, а затем и проникая в более широкие СМИ. И в принципе, когда Евгений Викторович говорит, что пространство не важно, я, зная какие-то места, куда он ходит, все-таки констатирую, что у всех у нас есть свои маршруты. Есть Тверская, какое-то кафе, квартира. Насколько наши предпочтения связаны с архитектурой, не знаю, по крайней мере, они связаны со средой, с некоей атмосферой. А ведь архитектура является одним из ингредиентов формирования этой атмосферы. Если мы посмотрим на последнюю Венецианскую биеннале, то увидим, что там главным смыслообразующим мотивом был тот, что готовился уже давно: все говорят об уюте. Главная тема — тема маленького человека. Пространства для него, вокруг него. То есть происходит возращение к архитектуре, для которой актуальна тема маленького человека.

Д.Дондурей. Уют это потребительский комфорт?

А.Муратов. Знаете, вообще-то я не большой критик общества потребления. Я считаю, что это общество при прочих равных лучше раннекапиталистического, лучше феодального. В Венеции в павильоне Японии были выставлены огромные макеты уютных квартирок со стульчиками, торшерчиками — перед лицом полной неизвестности, которая маячит где-то, всем сейчас хочется просто спрятаться, сесть на стульчик и даже включить вот этот тупой телевизор.

Д.Дондурей. Ключевое слово — «спрятаться».

А.Муратов. Ну, вы меня поймали на слове. Архитекторы, конечно, не говорят «спрятаться». Они, наоборот, говорят о слиянии приватного и общественного. Две сферы должны существовать в согласии. Ну, наверное, спрятаться тоже.

Д.Дондурей. Мы начали с того, что существует кризис в архитектуре, который говорит о системном кризисе в обществе, в культуре, в понимании человека. Или у вас в архитектуре — ваши собственные заморочки, проблемы, сложности? Почему архитектура что-то важное утеряла или трансформировалась?

Н.Зархи. Можно я дополню, немного конкретизировав вопрос? Я не совсем согласна с вашей, Евгений Викторович, оценкой обратной связи в системе среда—человек. Вы говорили об утрате пространственных преференций в сознании современного человека. Скажу вам, что фиксирует кино — фильмы новых российских режиссеров, с которыми связаны наши надежды. Они снимают свои истории о людях, живущих, как правило, в провинции. И показывают чудовищную депрессивность материального мира вокруг. Знаковое отсутствие лица — у среды. Как сказал Алексей Мизгирев, талантливый режиссер и сценарист, все фильмы про самые разные города и поселки можно снять в одном месте, отъехав от Москвы на какие-нибудь сто километров. Эта среда неотделима от героев — уязвленная и униженная, бескрылая, нетеплая, совершенно невнимательная к человеку.

Е.Асс. Мы же говорим не о чувствительных людях из кинематографа. Мы говорим о массовом потреблении.

Н.Зархи. И я — о нем, хотя люди, как и персонажи из кино, не всегда осознают природу своей подавленности, или униженности, или безразличия ко всему. Среда внушает, что она вечна: так здесь было и будет всегда. Кинематографисты эту тоску выталкивают на поверхность: все больше в фильмах горизонтальных панорам, камера следует за героями, пересекающими по унылой прямой экранное полотно справа налево и наоборот.

Юрий Григорян. Мне кажется, что здесь в разговоре о среде есть два аспекта. Есть аспект виртуального и реального. Это достаточно важно, если мы кино воспринимаем тоже как виртуальный мир. Существует реальный мир, какое-то окно виртуального в реальный, а второй, отдельный вопрос — это архитектура и общество. По поводу первого — если говорить про сегодняшнюю ситуацию, то я почувствовал изменения по составу в воздухе — вы знаете, что-то бывает, когда озона то больше, то меньше, — где-то примерно года два назад.

Д.Дондурей. Только?

Ю.Григорян. Нет. Я сейчас объясню, о чем я говорю. Сегодня изменения в обществе прямо связаны с увеличением сети покрытия Интернета, его скорости.

Д.Дондурей. Связь технологий и цивилизационных сдвигов?

Ю.Григорян. Да. Притом что это реальное пространство с советских времен находится на периферии общественного интереса. Я со всем, что сказали мои коллеги, согласен. На самом деле, то, что произошло в архитектуре, связано со всем остальным в жизни. С одной стороны, из всех искусств важнейшим по-прежнему для нас все еще является кино.

Д.Дондурей. Телевидение уже.

Ю.Григорян. Да, уже телевидение, наверное. Но, с другой стороны, теперь наступил следующий этап развития телевидения: всякие планшеты, айфоны, Интернет — все соединилось. Люди нашли в виртуальном мире интересное и действительно свободное общественное пространство, и они в нем с удовольствием пребывают, делятся на дистанции своими фотографиями, заводят фейсбуки и т.п. Я в этом не очень хорошо разбираюсь, но я вижу реальные последствия.

А.Муратов. Последствия чего?

Ю.Григорян. Вот этой революции.

Д.Дондурей. Для архитектуры в том числе?

Ю.Григорян. С виртуальной революцией связано то, что количество непримиримых людей, если говорить о формировании гражданского общества, которое может быть заказчиком архитектуры, выросло.



Галерея «Наши художники», Подмосковье. Бюро «архитекторы асс», 2005

Н.Зархи. Но из ваших, Юрий, слов про уход человека в виртуальную реальность легко сделать и противоположный вывод — людям стало проще не замечать, где они живут.

Ю.Григорян. От реальности не уйдешь. Что я слышу, когда говорят о проблемах Москвы? Удивительная история. Все — и культурные люди, которые называют себя культурными, и другие говорят только о пробках. Я больше ничего не слышал.

Д.Дондурей. Чем вы это объясните?

Ю.Григорян. Я это объясню очень просто. Вот вы, Нина, говорите, что унылые городские панорамы возникают в фильмах. Да, есть теория, что пространство во многом определяет социальную жизнь. Плохо построенные советские кварталы депрессивны — ну, мягко говоря, все это не Венеция и не какая-то среда человеческая. Так вот она, эта среда, спустя пятьдесят лет, выявляет что-то важное в поколениях людей, которые в ней выросли и рефлексируют по поводу нее. Они другой страны не знают, не видят. А другим — расти с церетелиевским Петром. Значит, это будет их, новых поколений, Москва, это будет их пространство.

А.Муратов. Я не понимаю, как от пробок ты переходишь к Петру.

Ю.Григорян. Все, что было сделано за последние двадцать лет, когда не было прогнозов, стратегии, курсирующей мысли, которая должна была предвидеть, привели нас к тому, что мы видим вокруг сегодня. Отсутствие интереса к урбанистике и государства, и общества, и профессионалов — сработали. Против граждан, которые теряют свое продуктивное время, теряют свои деньги...

А.Муратов. Да не к этому я клоню. Пробка это символ чего? Это символ отсутствия доступности. Правильно? Москва — недоступный город. А недоступный город — это недемократичное пространство. В демократичном пространстве пробок не бывает. Демократичный город должен быть равно доступен для всех.

Е.Асс. Нет, мы уходим от темы. При чем тут демократичный город или нет? Понятие демократии близко десяти процентам населения...



Частный дом, Подмосковье. Бюро «архитекторы асс», 2005

Ю.Григорян. Я хочу доформулировать свою мысль о динамике отношений общества и архитектуры. Общество, мне кажется, сегодня абсолютно готово — частично, не полностью — в ближайшем будущем стать заказчиком архитектуры. Просто проблема цеха в том, что цех не готов...

Е.Асс. ...работать с этим заказчиком.

Ю.Григорян. Встретиться с этим заказчиком. Не готов по причине образования, своего прошлого, коммерческого близкого прошлого, когда все занимались, как верно сказал Евгений Викторович, сервильным обслуживанием. Чего изволите — любую башню... У большинства наших архитекторов нет даже навыка разговора с обществом и с клиентом, которому ты можешь что-то объяснить. Нужно ведь научиться публичной презентации проекта — с аргументами и подробностями. Мне кажется, эти навыки появятся, то есть все развивается в нужном направлении, просто количество ошибок и разрушений, которые были здесь допущены, вообще во всех областях — в сфере образования, и в сфере интеллектуальных исследований, и в сфере практики — оно слишком велико сегодня, чтобы все легко и быстро сцепилось.

Д.Дондурей. Мне кажется, что вы говорите о встрече разных факторов. Например, потеря языка — языка общения элит, заказчика, потребителей, профессионалов-архитекторов. Потеря самих заказчиков. Ну, например: почему бы государству или олигархам в эти двадцать лет не выполнить функцию великих герцогов, вдохновителей выдающихся архитектурных проектов Европы? Второй момент, связанный с тем, что профессионалы же видят, что в России — минус пространство, минус среда, депрессия. То есть здесь идет очень много разных процессов, которыми — хотя бы ради демагогических манипуляций — можно было бы овладеть. Как Юрий Михайлович. Значит, демагогия практически на архитектуру не распространилась. Заказчики — хотя бы имперские — не возникли. Олигархи не разыгрывали на этом поле свои имиджи. Господин Прохоров, или Потанин, или Березовский, или Гусинский не инициировали появление хотя бы одного значимого архитектурного ансамбля, даже объекта. Поэтому мне кажется, что все факторы как-то удобно складывались в нашей культуре, когда один кривой и сломанный паз потрясающе входит в другие такие же сломанные. И таким образом машины сохраняются.

Ю.Григорян. У меня есть только один ответ. Это не только про олигархов, но и про архитекторов, и про власть. Все власти предержащие используют эту страну как ресурс. Они не собираются здесь жить, они не собираются ничего здесь планировать. Не случайно ведь дети — даже у губернаторов — в России не учатся. Москва — как нефтяная скважина: сюда приехал, денег заработал. Но жить — жить в ней никто не намерен. Актуальных инициатив по поводу генерального плана Москвы, таких, как были у конструктивистов, у современных архитекторов давно не было. Алексей сказал, что архитекторы сами не продуцируют урбанистических идей.

Д.Дондурей. То есть согласие безразличия? Или даже еще круче: согласие элит в цинизме.

А.Муратов. Вот Евгений Викторович сказал, что никого не интересует вопрос демократичности пространства, — вот вам характерное для архитекторов заявление. В принципе, вот вам иллюстрация положения дел в архитектуре.

Е.Асс. Очень интересный вопрос ко всем критикам архитектуры: собственно говоря, что вы имеете в виду вообще под качеством архитектуры? Дело в том, что в результате коммуникационной революции и смещения ценностных ориентиров людей, понимающих кино, сегодня в разы больше, чем людей, которые разбираются в архитектуре...

Д.Дондурей. Там тоже плохо, поверьте.

Е.Асс. И все же есть огромное количество зрителей, которые хотя бы ногами, хотя бы как-то реагируют. Они что-то любят, что-то — нет. Про архитектуру это сказать невозможно. Я готов задать вам вопрос: «А что вам нравит-

ся из современной московской архитектуры?» Вот сидят перед вами практикующие архитекторы. Знаете ли вы их работы? Оцениваете ли вы их каким-то образом?

Д.Дондурей. Я как раз переживаю за это отсутствие осведомленности.

Е.Асс. Сказать, что это результат слабой информированности... Вот вам-то я точно не поверю, поскольку мы знакомы уже довольно давно. На самом деле, это очень интересно. Мы говорим о качественной архитектуре. Это абстракция... «А что же это архитектура у нас плохая?» А вы, собственно, какую хотите? Что вам нравится? Ну давайте поговорим о том, что вам нравится, например, в западной архитектуре. Какую вам бы хотелось иметь в России. Есть ли у вас какие-то ценностные ориентиры, к которым вы стремитесь и так далее. В самом деле, это очень важная в культурном и общественном плане проблема. Потому что ведь, допустим, борьба за сохранение памятников архитектуры — тоже определенная парадигма. До начала XX века никто за сохранение памятников особенно не боролся. Не было вообще проблемы памятников. Общественный интерес к охране памятников возник где-то вокруг «Мира искусства», это я говорю про Россию. Когда это стало естественно значимым движением, когда памятник — Петербург прежде всего — стал пониматься как некая утрачиваемая ценность. С появлением ар нуво, модерна...

А.Муратов. Да еще Гоголь писал об этом. Про дома в четыре этажа...

Е.Асс. Как бы там ни было... Я хочу обратить внимание на некоторые аспекты. Дело в том, что, на мой взгляд, в российской культуре, в советской, по крайней мере, 60—70-е годы обозначились новой волной интереса к историческому наследию, к памятникам архитектуры. Интерес оформился в политическую кампанию. Поскольку никаких других альтернатив коммунизму не было, история и памятники были единственной альтернативой. Историческое наследие стало некоей областью политического высказывания.

А.Муратов. Правых консерваторов — тогда.

Е.Асс. Тогда — правых консерваторов. Сейчас что интересно? Архнадзор оказался легализован в первый же день *после* отставки Лужкова, поскольку это протестное движение, и оно определенно имеет политические коннотации. В данном случае — скорее либерально-демократические, чем консервативные. Но на этом общественный интерес к архитектуре сворачивается. Есть еще несколько аспектов. Отставка Юрия Михайловича вызвала прямые указания на то, а что, собственно говоря, является архитектурой. А) Архитектурой являются творения Церетели и памятник Петру. Б) Архитектурой является историческое наследие. В) Архитектурой является Moscow City. Г) Архитектурой является точечная застройка. Вот четыре архитектурные проблемы, которые волнуют общество. Ни одна из них, строго говоря, архитектурной проблемой не является. И дальше возникает вопрос: а о чем мы, собственно, говорим? Когда вы сетуете, что архитектура мало известна в обществе...

Д.Дондурей. Нет дискуссий...

Е.Асс. Нет дискуссий. А о чем хотелось бы повести дискуссию? Например, меня очень интересует проблема деталей в современной архитектуре. Примерно как бы ракурс в кино. Такая есть тема. Или монтаж. Давайте поговорим о монтаже.

Н.Зархи. Знаете, посещение кинотеатра — дело добровольное. Я хочу идти на фильм Балабанова — иду на него, не хочу — ради бога. А вот не видеть Новый Арбат я не могу. Архитектура — это навязанное искусство, ее нельзя не заметить, если у тебя не завязаны глаза.

Е.Асс. Нет, хорошая архитектура, конечно, малозаметна. И даже незаметна, как воздух, это ее свойство.

А.Муратов. Чем хуже, тем заметней.

Н.Зархи. Ну не всегда. Но я не об этом. Архитектура — хоть фоном ее считайте, хоть содержательной составляющей — потребляется не добровольно и из-

бирательно, а тотально и принудительно. В этом смысле ее коммуникативные функции не утрачены, мне кажется. И отсюда — идеологические, пусть и не так красноречиво явленные, как в сталинском стиле. Но вот мы видим, что архитекторы, чье мнение мы бесконечно уважаем, потому и пригласили поговорить, это влияние материального пространственного мира отрицают. Ну или подвергают сомнению. Не связан ли кризис сегодняшней архитектуры, о котором спросил Даниил, и с этими сомнениями профессионалов? Ведь если признать, и, главное, принять смиренно, что людям безразлично, где они живут и что их окружает, то с создателей среды снимается всякая ответственность. Нет вызовов времени и заказов — пусть не оформленных — общества, значит только и остается, что строить для Рублевки. Я специально утрирую, вы меня простите, чтобы проблему обозначить.

Е.Асс. В конце концов, о чем мы можем говорить? Мы можем говорить об экономике архитектуры, мы можем говорить о политике архитектуры, мы можем говорить об эстетике архитектуры. Значит, так же, как и про кино. Интересно обозначить эти разные аспекты.

Д.Дондурей. Хорошо, вот конкретные вопросы. Первый. Почему политическая власть, которая всегда была так внимательна к тому, чтобы работать с массовым сознанием, в том числе и через архитектуру, последние двадцать лет столь индифферентна?

Е.Асс. Я отвечу, как я это понимаю. Мне кажется, вопрос ваш характерен для авторитарных или автократических обществ.

Д.Дондурей. А у нас другое?

Е.Асс. Я пока это не обсуждаю. Вы спрашиваете: «Почему?» Я отвечаю, что пока, если наше государство не авторитарно — по Конституции, — то тогда у нашего демократического государства нет заинтересованности в публичной архитектуре. Заинтересованность в архитектуре есть у общественности, которая реализуется через общественные институции, а не через государственные...

Н.Зархи. ...заказы.

Е.Асс. Нет, государственные заказы есть, но они все равно инспирированы некоторым общественным интересом, а не государственным. У нас этого нет, поэтому я отвечаю на вопрос, почему власти этого не сделали. Ну потому что власти не до того.

А.Муратов. Мы всегда рассматриваем архитектуру с точки зрения некой личности. Почему Лужков сделал так, а этот не так, почему один закрепился в вечности, другой не закрепился. И хорошо это или плохо? Была, например, власть, у которой была очень хорошая архитектура, которая указывала на какие-то радужные перспективы, но закончила полным крахом. Веймарская республика. Великолепная архитектура. Поселки для рабочих. Все супердемократично. Все это закончилось — вы знаете — фашизмом. То есть тупиковая архитектура. Поэтому хорошая архитектура и хорошие перспективы — это немного разные вещи. Хотя есть такие страны, как Швейцария, где всегда стабильно хорошая архитектура и общество «работает» как часовой механизм.

Е.Асс. Мы же выяснили, что общество не знает, что такое качественная архитектура.

А.Муратов. Общество какое?

Д.Дондурей. Подождите, но есть институты экспертизы, разного рода общественные, профессиональные, чтобы понимать, что пятиэтажка — это не величайшее достижение человечества.

А.Муратов. Я не уверен, что если делать все время такую демократическую архитектуру, то общество придет к парадизу.

Д.Дондурей. Попробуем зайти с другой стороны. Я вот два дня был в Петербурге. Погулял по разным местам. Не было ощущения, которое меня охватывает в Первопрестольной, что все вокруг плохо нарисовано.

Ю.Григорян. А что плохо в Москве нарисовано?

Д.Дондурей. Мы вчера с Ниной были в институте. Замечательный комплекс на Профсоюзной.

Н.Зархи. ИНИОН.

Ю.Григорян. Он хорошо нарисован.

Н.Зархи. Хороший перевод с финского. Библиотеку Алтонена в Выборге напоминает — с круглыми окнами в потолке. Но не в ИНИОНе дело.

Д.Дондурей. Вокруг — жуткая среда, унизительная...

Ю.Григорян. А что в Москве все-таки хорошо нарисовано?

Д.Дондурей. Кремль хорошо нарисован.

Е.Асс. Нет, Кремль не весь хорошо нарисован.

Ю.Григорян. Вы вообще-то важный вопрос подняли, но через эту призму, знаете, очень трудно посмотреть и на Петербург. Потому что с вашей точки зрения это хорошо нарисовано, а относительно каких-то образцов... Для меня хорошо нарисован Сан-Джорджио Маджоре.

Д.Дондурей. Ну, естественно.

Ю.Григорян. Нет, здесь просто вопрос в том, какая планка.

Д.Дондурей. В кино каждый год появляются три-четыре фильма, которые связаны не с имперскими именами народных артистов СССР, а с молодыми. Идет смена поколений...

Н.Зархи. Дело не в этом. Я понимаю, к чему вы клоните. Не все зрители считывают в кадре скрытые смыслы, проявляющиеся в композиции, мизансцене, темпоритме и т.п. То же — тем более с вашей профессиональной точки зрения — в архитектуре. К тому же — абсолютных критериев здесь нет, и нет согласия.

А.Муратов. Конечно. Никто же не строит уже гармонические системы. Все на глазок происходит. На глазок — это уже вопрос тренировки. Формальный анализ, который Вельфин ввел, благополучно умер. В общем-то, вопрос формы как таковой ушел на задний план.

Д.Дондурей. А что важнее при оценке?

А.Муратов. Важнее образ. Если мы говорим о каком-то знаковом здании, то, конечно, сейчас, из-за того, что оно воспроизводится на картинках, важен ракурс. И с этого ракурса на проектируемое или построенное здание смотрят, этот ракурс печатают в журналах. В итоге вокруг здания создается некая



Александр Бродский. Дом Марата Гельмана. 2005

аура, формируется мнение, что это что-то уникальное, из ряда вон выходящее. Слотердайк писал, что в наши дни важно быть не красивым, а интересным. И это действительно очень правильное наблюдение. Если это уникальное здание, важно быть интересным. Оно может быть интересным благодаря предложенному ракурсу взгляда, а может — из-за событий, которые там происходят. Некрасивое может быть интересным. Дальше. Если речь идет о жилой среде, то там уже другие категории работают. Не визуальность и красота, а комфорт, атмосфера — очень важная категория, для того же Слотердайка, например. Ну, и, скажем, для архитекторов 60-х годов, для поп-арта, «Аркизум», «Аркигрэм» и т.п. Очень важна атмосфера, климат. Вот такие критерии оценки вступают в силу. Не важно при этом, как здание выглядит. А на самом ли деле это не важно?

Ю.Григорян. Я хотел бы немного в другую сторону повернуть разговор. Наш общий приятель Александр Бродский как-то попытался посчитать, сколько человеку надо жизни на то, чтобы посмотреть все выпущенные на экран фильмы. Когда совпадало количество сделанных картин — со дня выхода ленты, чтобы, если ты не ешь, не спишь, живешь семьдесят—восемьдесят лет, тебе удалось охватить весь корпус кинематографа. Бродский пришел к выводу, что это было возможно где-то в середине 1950-х годов. После этого человек уже не может увидеть все, что снято.

Д.Дондурей. Снимается шесть тысяч фильмов в год.

Ю.Григорян. Вот мы говорим про историю, про памятники для будущих поколений. Тот город, этот город. Эта архитектура красива, та некрасива. Можно посмотреть по-другому — через призму человеческой судьбы. Вот человек родился. Живет в это время. Он «попадает» — проживает в этом месте. Вот он попал в какой-то перелом. Человек вынужден существовать в конкретном заданном пространстве. И то, что вы, Нина, сказали про принудительную архитектуру, что это значит? Что человек обречен жить в этих скалах. Это для него имманентно существующая среда. И дальше можно говорить о чем? Что сегодня люди, понимая важность среды, просто пытаются что-то с ней сделать. Либо они могут жить сегодня в том пространстве, которое есть, не меняя архитектуру, но обживая ее, пытаясь наладить какую-то другую общественную жизнь в этом заданном пространстве. Некрасиво, но иногда дает свой результат. Не говорить о каких-то вечных ценностях — человек жизнь свою проживает...

А.Муратов. Ты тоже о вечных ценностях говоришь. Это тенденция, которую социология отмечает. Одомашнивание внешнего пространства, одомашнивание города. Домашность расширяется. Это даже по поведению видно. Люди в городском пространстве делают то, что они никогда раньше не делали. Сидят с ноутбуками и работают в кафе, как в офисе. Едят посреди улицы, говорят по телефону. Это, в общем-то, интерьерные функции, которые выплескиваются в город. Или, например, сморкаются в общественном месте. Герои Фицджеральда в романе «Ночь нежна» обсуждают, что кто-то прилюдно почесал голову — какой он неприличный человек! А сейчас улица, кафе становятся твоим домом. Рамки более или менее распущенного поведения расширяются. И если ты окружающее тебя пространство воспринимаешь как свой дом, соответственно, ты должен считать, что ты можешь управлять этим, распоряжаться. Ведь ты же у себя дома. Поэтому тебя какие-то вещи начинают раздражать. Дома у тебя стенка облупилась — тебя это раздражает. В городе раньше тебя это не раздражало. А поскольку город становится домом, то и это начинает раздражать.

Н.Зархи. Только не у нас, где все лифты исписаны, ручки выдернуты с корнем... Давление среды может быть просто не отрефлексировано. Но это не значит, что его нет. Почему я сказала про кино — российское новое кино вернуло человека в мир и начало вытаскивать природу экзистенциальной пустоты, подавленности или тоски.

А.Муратов. А какая тут природа, причины?

Н.Зархи. Причины кроме всего другого — сложного — еще и в том убийственном ощущении, что убогая среда кажется необоримой и вечной...

А.Муратов. Почему вечной? Такой среды не было.

Е.Асс. Мне кажется, вы подняли очень интересный вопрос — относительно тоски этих ужасных мест. Любопытно, чего в ней больше: инвективы архитектурной или неспособности к жизни?

Мне кажется, архитектура не настолько инвективна. Ну, понятно, что она не хороша. Но неспособность жить сильнее. Потому что точно такие же пятиэтажки в Литве...

Д.Дондурей. ...такими не воспринимаются.

Е.Асс. Нет, абсолютно нет. Там цветочки на балконах. Там у подъездов газончики. Они сами все это сделали. Неспособность русского человека жить определяет его образ жизни и отношений с окружающим миром. Понимаете, Раскольников жил в чудесном месте Петербурга. И его экзистенциальная тоска была вовсе не оттого, что на Сенной было хреново. Мне кажется, есть некая передержка. Если мы на архитекторов будем списывать беды национального статуса...

Н.Зархи. Вялую, никакую среду можно окультуривать — по-разному, конечно. Хоть цветочками. А вот активную, агрессивно отвратительную легко, я думаю, только уродовать — идти уже до конца. Палатки, колонны, их пластика, козырьки над входами, рекламные щиты где-нибудь перед Дворцом Меншикова или Залом Берлинской филармонии отторгаются архитектурой, пространство выталкивает, а на кичевом проспекте в Ясеневе — ради бога, там вся эта жуть сливается в один нерасчлененный образ.

Д.Дондурей. В развитие, говоря условно, темы тоски. Я читал одно американское исследование, касающееся природы беспрецедентной мужской смертности в России. Она, кажется, на первом месте в мире. Ученые проверяли восемь факторов. Депрессия, алкогольные отравления, наркотики, потеря работы... Пришли к невероятному выводу. Смертность связана с отсутствием куража у русских мужчин после сорока пяти. Они начинают бояться жизни. И начинают умирать от этого.

Ю.Григорян. Вы знаете, у меня есть универсальный не то что ответ... Но все же... Причины, которые идут сверху, то, что мы называем «от государства», связаны с тем, что у нас все-таки кухарка управляет государством. Об этом не принято говорить, потому что все, кто родился и вырос при советской власти, думают, что так и положено: всегда же так было. На самом деле — раньше не было. Но у нас произошло то, что было обещано: кухарка управляет — вот Юрий Михайлович Лужков и есть та самая кухарка... В архитектуре, культуре...

Д.Дондурей. Безусловно.

Ю.Григорян. ...которая тут науправляла, что и как могла. И City построила, и Петров наделала, и точечные застройки внедрила. И так же и люди. Мы както недооцениваем, что мы живем в посткатастрофическую эпоху, когда те, кто выжил в катаклизме, пребывают в состоянии полнейшего пессимизма. И те, кто живет здесь... У них куража, видишь ли, нет. А почему? Потому что все здесь постоянно так молотило... Царя убили, кресты сбросили, все отобрали, с мест согнали... Я вчера говорил с Юрием Петровичем Любимовым — этот человек пережил нашу историю, но у него в девяносто три года куража хоть отбавляй. Мне кажется, важно понимать, что мы здесь живем — после катастрофы, и то, что мы видим вокруг — и внутри человека — следствие этой катастрофы.

Д.Дондурей. Хорошо, зайдем с другой стороны. В России всегда были какие-то замечательные, уникальные произведения архитектуры. Целые города мы, допустим, строить не умеем, но конкретную английскую блоху подкуем. А сегодня ощущается потеря уникальных артефактов. Или я неправ,

и есть те единичные творения, что будут потом селекционированы, возведены в статус?

Ю.Григорян. Ну, Александр Бродский. Его проекты.

Е.Асс. У нас действительно есть уникальные таланты. Я счастлив быть знакомым с Юрой Григоряном, с Сашей Бродским. Но вопрос в том, кому нужны их проекты? Потому что это деньги. Это время. Терпение. Это заказчик, который готов «заложиться» на уникальность. Мировая практика сегодня такова, что до тех подробностей, о которых вы хотите, чтобы мы говорили, очень мало кто доходит. Приведу пример. Я только что из Афин. Был в музее Акрополя, построенном одним из самых знаменитых архитекторов мира Бернаром Чуми. Это чудовищное здание, комбинация претенциозности с абсолютной банальностью. И здесь мы сталкиваемся с тем, что современная архитектура во многом является заложницей индустрии. Это примерно так же, как в медицине, где врачи являются заложниками медицинской промышленности и фармацевтики. Архитекторы пользуются теми «лекарствами», которые есть на рынке. Они в меньшей степени готовы проявлять свои авторские намерения, чем использовать фантастический навал банальных решений, которые предлагаются дешевыми производителями. Остекление, полы, потолки, стены, двери — все готовое. Все. Вам не нужно ничего делать. У Шехтеля ничего этого не было. Шехтель должен был нарисовать каждую ручку отдельно. Сегодня рисовать ручку не надо. Сегодня ты говоришь своей помощнице: «Настя, посмотри, какие ручки сегодня производят». Она к вечеру дает тебе список из восьмидесяти ручек. Ты говоришь: «Ну вот эта, пожалуй, ничего». Все клишировано. Найти заказчика, который был бы готов оплачивать индивидуальные решения, безумно сложно. На большие объекты — почти невозможно.

Ю.Григорян. Это про уникальность. Но вообще-то вы подняли опасную тему. Для людей гораздо более важен средний уровень архитекторов в стране. Чтобы каждый выпускник Новосибирского факультета не пытался увековечить себя в пенокартоне с алюминием где-то в центре Новосибирска. Ему нужно было посмотреть, какие пропорции у соседнего старого дома, выбрать какое-то окно, стену, локальные дешевые материалы, какую-нибудь оцинковку на крышу, и с хорошими деталями и правильными пропорциями построить качественный дом. А уникальность не спасет. Два Бродских на всю страну...

Д.Дондурей. Вот именно.

Е.Асс. Ты совершенно справедливо говоришь. Чудеса архитектуры проявляются так же редко, как чудеса поэзии...

Н.Зархи. Но качество мейнстрима все же должно быть — его-то кто держит? Не Бродский же...

Д.Дондурей. А как мы смотримся на фоне того, что делается в других местах? Я тоже имею в виду мейнстрим.

Ю.Григорян. Кто-то приехал из Лондона недавно и говорит: «Слушай, какая же там ужасная архитектура». Все, что построено за последние сорок лет. Постмодернизм Маргарет Тэтчер. Они так серьезно к этому отнеслись, там столько ужасных зданий. Если сравнивать Россию со Швейцарией или вообще с Европой, надо признать, что у нас все абсолютно не артикулировано. В основном — дешевая плохая коммерческая архитектура. В больших объемах. С нарушением высоты. Все построено без всякого понимания. А технологии, как сказал Евгений Викторович, все куплены. Так что используется кругом «фасадизм» — когда закрывают панелями с утеплителем настоящие кирпичные фасады. И этот подход к архитектуре требует немедленного осознания и немедленного радикального изменения.

Д.Дондурей. Вот у нас в кино — оно тоже недешевое — есть какие-то специальные институции. Ну, например, фестивальное движение. Или критическое профессиональное сообщество. Есть места, где человеку важно получить

поддержку, одобрение, оценку. В архитектуре есть такие места, кроме показа в Манеже, например? Хоть кто-то, кто держит планку?

Е.Асс. Критическая рефлексия в российской архитектуре очень ослаблена. Алексей представляет институцию, которая может высказать какие-то профессиональные суждения. Но вообще критической рефлексии нет никакой. Ни общественной, ни экспертной. Но что касается вашего первого вопроса — о соотношении российской архитектуры с мировой практикой. Я в самых «первых строках своего письма» сказал о том, что вся мировая архитектура, на мой взгляд, находится сейчас в сложном положении. Но тем не менее европейская архитектура вся очень социоцентричная, социоориентированная. То есть создание public space — главная задача европейской архитектуры. Социальное жилье — важнейшая ключевая проблема, которую решает современная европейская архитектура.

А.Муратов. К сожалению, два главных гуру — Колхас и Цумтор — ее не решают.

Е.Асс. Должен сказать, что конструкция европейского архитектурного мира такова, что оба эти архитектора очень сильно воздействуют на весь контент. Видимо, как в кинематографе — Альмодовар и Ханеке... Но в России нет даже этой системы измерения, поэтому очень трудно говорить о том, кто куда движется и так далее. У нас есть несколько, безусловно, талантливых архитекторов, которые вполне коммерциализированы. И есть несколько талантливых архитекторов, которые не коммерциализированы. Но в целом ситуация с заказом не сориентирована на качества такого свойства. Современный заказчик все-таки больше интересуется производительностью труда и скоростью воплощения заказа, чем какими-то другими критериями. Это, мне кажется, очень важно. Второй очень важный момент, его затронул Юрий. Производство этого нового архитектора, который должен быть сориентирован — на что? Самый главный вопрос. Три часа назад я беседовал об этом с ректором МАРХИ и понял, что и он не знает на него ответа. Это очень странный момент нашего профессионального бытия, когда центр образования не очень понимает, что, собственно говоря, он должен произвести. И это мы говорим о Москве. Я работаю сейчас в Перми и в Нижнем Новгороде и вижу, что положение там еще хуже.

Н.Зархи. А мне кажется, в Москве плохо не только в связи с отсутствием качественного мейнстрима. Ведь в Москве-то как раз очень много дорогущего эксклюзива. Но он еще хуже — этот архитектурный «артхаус». Какой-нибудь Дом музыки, или «Дом-Патриарх»... И вот их-то детям показывают как уникальность, знак времени и т.п.

Е.Асс. Я уже давно преподаю в Московском архитектурном институте и все время сталкиваюсь с этой проблемой. Сегодняшний разговор опять вверг меня в пучину сомнений и ужасов. А что же мы, собственно говоря, хотим получить? Кто же этот новый герой будущей российской архитектуры?

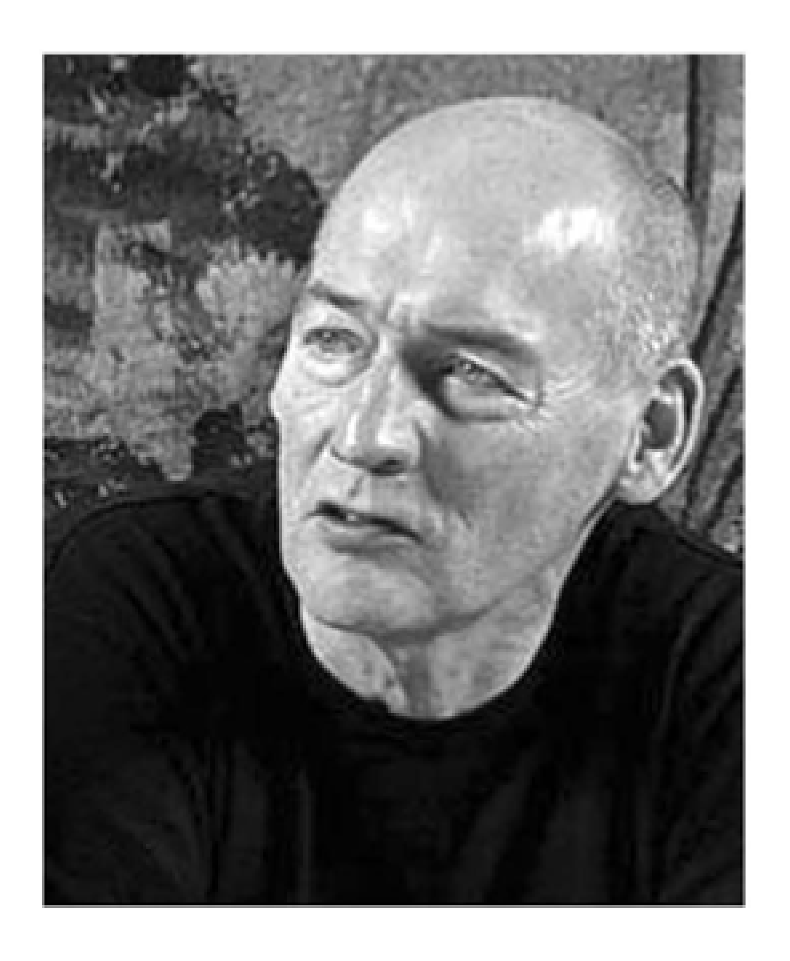
Д.Дондурей. А кстати, есть ли в Москве, кроме Архитектурного института, приличные частные архитектурные школы?

А.Муратов. «Стрелка» есть...

Ю.Григорян. Знаете, на мой взгляд, через такое «постпостобразование» неплохо было бы пройти всем главным российским архитекторам.

Пространство изгнания

БЕСЕДУ ВЕДУТ СТЕФАН БЕРГДОРФ И БЕРНХАРД ЦАНД



Рем Колхас

Голландский архитектор рассказывает о новых тенденциях в архитектуре и развитии городского пространства, о конце европейского города и грядущем расцвете Дубая, России и Китая, а также об одержимости размерами XXXL и различиях между архитекторами, зарабатывающими себе на жизнь, и «суперзвездами».

Маниакальная одержимость зрелищем

Бернхард Цанд. Вы разрабатываете дизайн зданий в Европе, США, Персидском заливе и Китае. Как вам кажется, от каких стран мира в ближайшем будущем можно ожидать наиболее интенсивных темпов развития в сфере архитектуры и городского планирования?

Рем Колхас. Здесь нужно провести некое разграничение. Если говорить о практическом строительстве, то наиболее сильные импульсы к развитию, несомненно, будут наблюдаться в Китае и на Ближнем Востоке и, возможно, в Индии. Но судить об этом становится гораздо труднее, если учитывать различные образы мышления в странах. В мире по-прежнему доминирует интеллектуальная мощь Запада, однако другие культуры тоже развиваются и набирают силу. Я предполагаю, что мы разработаем новый способ мышления в области архитектуры и городского планирования и будем все меньше брать за основу привычные стандартные модели. В Китае сейчас множество молодых талантливых архитекторов. Но пока мы не можем ответить на вопрос, приведет ли наше сотрудничество и интернационализация к формированию общего языка архитектуры или мы будем по-прежнему говорить на двух разных языках. А может, возникнет некая смесь языков.

Бернхард Цанд. Во время недавней лекции в Дубае вы, в частности, показали две серии слайдов. В первой были представлены легендарные небоскребы, спроектированные вами, Захой Хадид и другими знаменитыми архитекторами. Во второй — высотные здания, созданные неизвестными авторами. При этом изображения были удивительно схожи.

Рем Колхас. Мне вообще трудно воспринимать выражение «звезда архитектуры» или «знаменитый архитектор». Создается впечатление, что имеются в виду какие-то бессердечные эгоисты, которые гнут свое и работают вне всяких контекстов. Мне кажется, это гротескное оскорбление всех членов профессионального сообщества, которые — насколько я знаю своих коллег — стараются изо всех сил, чтобы в каждом конкретном случае найти правильное, адекватное и разумное решение. В то же время мы, безусловно, зависимы от рын-

ка и указаний застройщиков, которые пытаются загнать нас в рамки определенных форм. Я долго размышлял о том, как мы могли бы наилучшим образом освободиться от этих четких формальных установок. Вот почему я решил просто продемонстрировать, что, в сущности, между зданиями, созданными «суперзвездами», и проектами других архитекторов нет особой разницы.

Стефан Бергдорф. Когда вы работаете над масштабными проектами, сколько времени вам требуется, чтобы вступить в контакт с пространством, вникнуть в его особый контекст? Недавно в Дубае вы всего за год спроектировали целый город для полутора миллионов человек, ныне известный как Waterfront City.

Рем Колхас. На исследования пространств остается все меньше времени, поэтому усиливается тенденция к имитированию. Суть одной из наших теорий в том, что создать противовес всеобщей одержимости зрелищным, помпезным можно путем возврата к простоте форм. Это одно из следствий быстрых темпов строительства. Другое — глобальный спрос на все «экологически устойчивое». Мы интересовались этой идеей с 1960-х годов, так что теперь в каком-то смысле чувствуем, что отстояли свои позиции. Но сегодня устойчивость превратилась в настолько политически окрашенную категорию, что становится все труднее относиться к ней серьезно. «Экологические приоритеты» стали просто элементом декора. Все чаще те или иные проекты побеждают в конкурсах только потому, что в них предусмотрены здания зеленого цвета или небольшие ветряные мельницы.

Стефан Бергдорф. Очевидно, вам уже не нравится сама концепция устойчивого развития.

Рем Колхас. Она превратилась в пустую формулу, и поэтому все труднее рассуждать об экологии, не скатываясь при этом в иронию. С другой стороны, в том, что ярлык «устойчивое» так популярен, безусловно, есть свои преимущества. Мы давно пытались начать строить здания так, чтобы по возможности обходиться без кондиционеров, избегать попадания на поверхности прямого солнечного света и создавать массивные элементы, дающие естественную тень. Раньше такие идеи почти никого не могли заинтересовать, тогда как сегодня клиенты за них платят.

Бернхард Цанд. Предполагается, что ваш Waterfront City в Дубае тоже должен соответствовать принципам устойчивого развития. Чего конкретно вы стремитесь достичь, создавая этот проект?

Рем Колхас. Моя цель в том, чтобы превратить часть города в настоящий мегаполис. Одна из главных его составляющих — общественное пространство в истинном его значении, а не в карикатурном, то есть не торговые центры. Я очень благодарен правительству Дубая за то, что в районе появятся здание суда, больницы и конечные станции двух линий метро. Другими словами, это пространство обретет вполне узнаваемую идентичность: здесь будут элементы, характерные именно для Дубая и в то же время присущие жизни любого мегаполиса.

Бернхард Цанд. Этой жизни там по-прежнему не хватает?

Рем Колхас. Нет, просто она беспорядочна. Там есть район Дейра, абсолютно урбанистический, он очень плотно заселен представителями разных народов. Увлекательное и красивое пространство, и это как раз тот вид красоты, которому вскоре может понадобиться наша защита. Вообще, нам, людям, занимающимся городским проектированием, в будущем придется чаще задумываться о том, как планировать застройку и одновременно защищать пространства.

Бернхард Цанд. Вы хотите сказать, что кажущийся нам органичным тип европейского города скоро может остаться лишь в исторической памяти как культурный объект прошлого?

Рем Колхас. Именно. Хотя пока не стоит прощаться с европейским городом — он ведь все еще существует. Просто он уже достаточно отслужил в качестве

стандарта, единственной модели. В каком-то смысле это трагедия последних двадцати лет. Поскольку доминирует прежний стандарт, поскольку европейские города помешаны на современной архитектуре, все остальное воспринимается исключительно с неприязнью. Мы против Китая, против Дубая, потому что «это не по-европейски». Возможно, это отражает и проблему Европы в более широком смысле: мы так сильно подвержены влиянию собственных норм и моделей, что нам сложно мыслить в понятиях и категориях других стран.

Бернхард Цанд. Критики проектов развития Персидского залива называют их «сплошным Диснейлендом».

Рем Колхас. На самом деле эти постоянные диснеевские аллюзии в большей степени говорят о скудости воображения западных критиков, чем о городах Персидского залива. Наши проекты везде становятся предметом разногласий, но я заметил, что сами жители стран Персидского залива или Китая, как правило, живо откликаются на наши замыслы. Они живут в эпицентре событий, они участники, а не наблюдатели, поэтому у них иной взгляд на вещи.

Больше, но не выше — кульминация современности

Бернхард Цанд. Можно ли сравнить проект в Дубае с Научным центром, спроектированным вами в Гамбурге, — этим внушительным кольцом, сложенным из груды контейнеров?

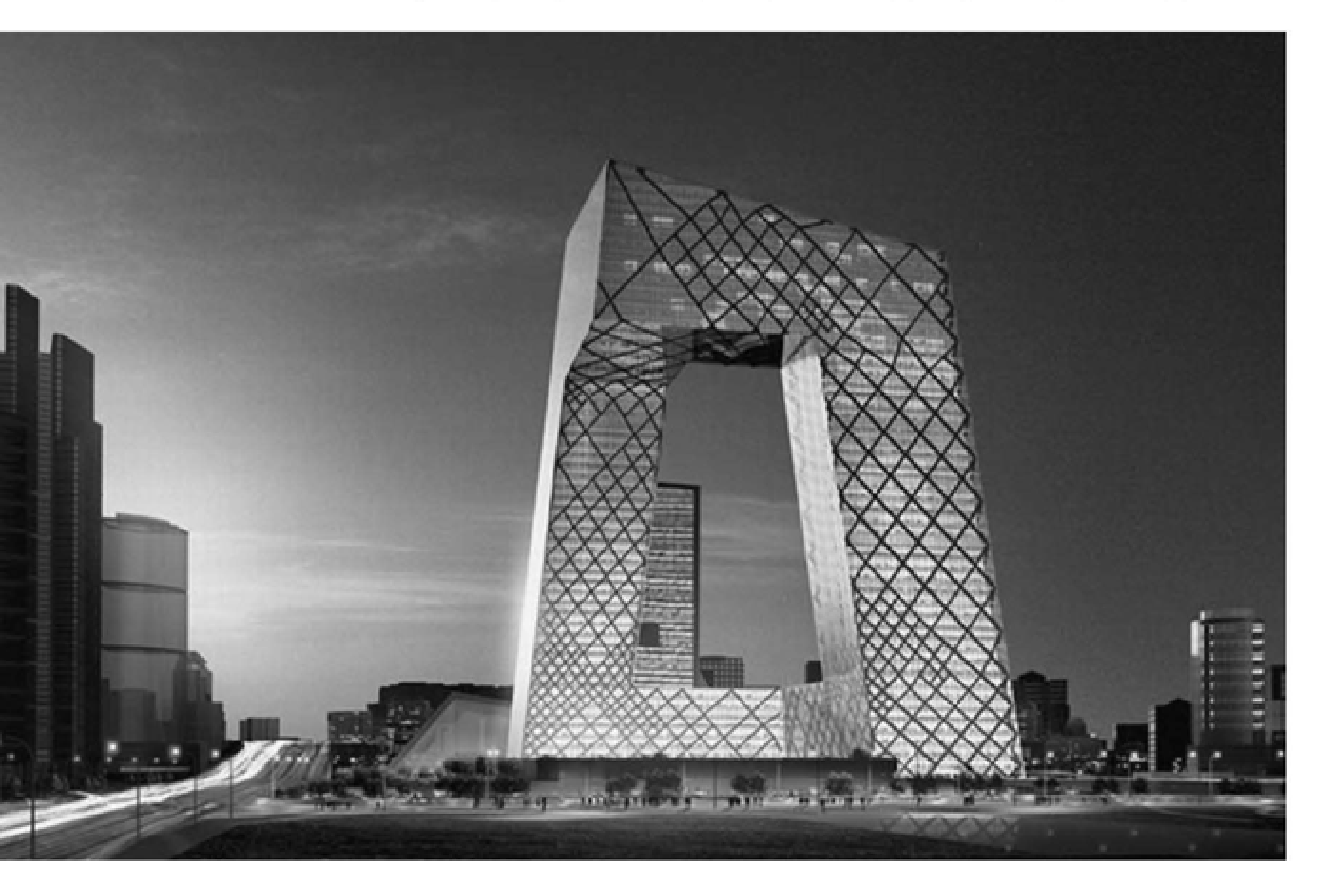
Рем Колхас. Сравнение допустимо в том смысле, что в обоих случаях мы имеем дело с масштабными проектами застройщиков, то есть с очень абстрактной субстанцией. В результате люди часто не видят разницы между подоб-



Научный центр, Гамбург

ными проектами. Но подлинные различия — в условиях, характерных для Гамбурга и Дубая, в политической обстановке, в степени предоставляемых архитектору свободы и самостоятельности. Все это, в свою очередь, определяет характер современного строительства: в сущности, мы везде пытаемся заливать одни и те же материалы в стандартные шаблоны, сформированные под влиянием условий конкретной местности.

Бернхард Цанд. Вы жалуетесь, что современная архитектура оказалась в подчинении у статуса культовости, который стал для проектирования деспотическим режимом. С другой стороны, вы сами создали ряд всемирно известных, ставших легендарными сооружений, среди которых особенно выделяется здание штаба Центрального телевидения Китая (CCTV) в Пекине.



Здание штаба CCTV, Пекин

Рем Колхас. Во мне уживаются критик и архитектор, я не чувствую себя обязанным постоянно подтверждать свои теории в практической работе. Существуют определенные противоречия, и часто их порождают как раз широкие возможности, которыми мы сегодня располагаем. Тем не менее мы стараемся создавать конструкции с изменчивой идентичностью, обладающие глубиной. Взять, например, тот же комплекс CCTV. Теперь, когда он почти закончен, становится ясно, как он действует. Здание выглядит по-разному со всех сторон, где бы вы ни встали и под каким бы углом ни смотрели. Передний и задний планы постоянно меняются местами. Мы создали не один единый облик, а четыреста. Именно такой неоднозначности, сложности мы и хотели добиться, чтобы избежать тисков четкости и определенности.

Стефан Бергдорф. Значит ли это, что иконы XX века — небоскребы и абсолютно прямые вертикальные конструкции — доживают свои последние дни?

Рем Колхас. В начале XX века существовало множество типологий зданий. Сегодня в основном остались лишь две: дом и башня, а между ними — пустота. И я практически не вижу признаков грядущих перемен. Наоборот, сейчас мы наблюдаем настоящий башенный апофеоз в России и Китае. Но, возможно, некоторые типологии обретают некий мистический смысл, именно тогда, когда они уже мертвы.

Стефан Бергдорф. Что вы думаете о небоскребах, соревнующихся за звание самого высокого здания в мире? Нравятся ли вам какие-нибудь из них?

Рем Колхас. По-моему, это глупо и смешно. Хотя, честно говоря, некоторые мне даже нравятся — например, Бурдж-Халифа в Дубае, оно выше всех когда-либо существовавших в мире зданий и выглядит настолько странно и нелепо. Признаюсь, не могу полностью отрицать привлекательность соблазна, но с рациональной точки зрения я, безусловно, способен воздержаться от участия в подобном соревновании.

Стефан Бергдорф. И что придет на смену небоскребу?

Рем Колхас. Высота становится все менее существенным фактором, в то время как размер, объем, напротив, играют все большую роль. В Средние века под «большим зданием» подразумевались двести квадратных метров пространства, в эпоху Возрождения — возможно, десять тысяч, а в XIX веке — сорок тысяч. Сегодня мы строим комплексы в пятьсот тысяч квадратных метров. Такие количественные изменения влекут за собой определенные последствия. Одно из них в том, что теперь мы имеем дело с многофункциональными зданиями, поскольку сооружение такого масштаба уже не может служить для какой-то единой цели.

Стефан Бергдорф. Как раз таким зданием стал небоскреб Бурдж-Халифа: пятьдесят этажей заполнены офисами, пятьдесят — номерами отелей, пятьдесят — квартирами.

Рем Колхас. Еще одно последствие состоит в том, что мы переключаем внимание на интерьер, поскольку чем больше здание, тем меньше оно взаимодействует с окружающим миром. Но в больших комплексах мы имеем дело с различными интерьерными зонами, которые заполняются с разной скоростью, у них совершенно разный метаболизм, они в постоянном движении, все время обновляются, их ремонтируют, перестраивают, приспосабливая к выполнению новых функций.

Бернхард Цанд. Несколько лет назад вы побывали в Лагосе, крупнейшем городе Нигерии, и вернулись оттуда с призывом к смирению. Вы говорили: «Архитекторы, пусть все идет естественным путем, просто приспосабливайтесь к реальности!»

Рем Колхас. Когда я впервые попал в Лагос, я обнаружил совершенно не функционирующий город, вынуждавший десять миллионов своих жителей буквально выискивать пути выживания. Тогда мне казалось, что основой всего должна быть строгая самоорганизация — в то время это понятие было в моде. Тем временем я обстоятельно изучил историю этого города, и мне стало ясно, что на самом деле эта самоорганизация существует лишь в пределах структуры, созданной несколькими современными мыслителями, архитекторами и специалистами по городскому планированию.

Бернхард Цанд. В Лагосе вы придумали термин «пространство хлама» (junk space). Что это значит применительно к Европе?

Рем Колхас. Это словосочетание отражает суть влияния коммерции на архитектуру, красоту, на уникальность зданий и на отношение к ним. Ирония в том, что на Западе, как ни странно, чрезмерное внимание к экономике постоянно вгоняет нас в состояние хаоса. Раньше гордостью любого аэропорта были короткие и прямые пути от главного входа к выходам на посадку. Сегодня бесчисленные торговые площади превратили аэропорты в лабиринты. Иначе говоря, нам хватило двадцати лет, чтобы от изначальной парадигмы ясности и четкости прийти в итоге к абсолютному хаосу.

Стефан Бергдорф. Могут ли архитектура и проекты по городскому развитию как-то противостоять упомянутым вами силам — всемогущей коммерциализации и атомизации общества?

Рем Колхас. Когда мы создавали проект для студии Universal в Голливуде, то столкнулись в проблемой: различные части студии были рассеяны по довольно обширной территории. Мы спроектировали здание как некий меха-

низм, который должен вновь объединять разрозненные компоненты. Нечто похожее мы сделали и в здании CCTV. Там есть так называемая «петля встреч» — общее пространство, где люди, работающие в отдаленных друг от друга офисах, легко могут случайно встретиться.

Бернхард Цанд. Можно ли сказать, что таким образом вы в более современной форме возрождаете идеи американского архитектора Луиса Салливана о том, что «форму определяет функция»?

Рем Колхас. Некоторые наши здания полностью воплощают эту концепцию. Забавно, но эта функционалистская идея настолько прочно забыта, так мало о ней знают, что сегодня она опять кажется абсолютно новой. В конце концов современность формируют идеи о просвещенности и прогрессе. Какими бы шаткими нам ни казались эти понятия, было бы абсурдом полностью отказаться от них, поскольку именно сейчас мы как представители Европы имеем возможность поделиться ими с миром. В свою очередь, в этом заключается эффективность европейской архитектуры и ее способность внушать доверие в век глобализации: мы можем менее стереотипно, чем другие, применять наши формулы и уделять более пристальное внимание условиям, в которых живут люди в разных странах.

РЕМ КОЛХАС

Общественное пространство неизбежно исчезает

Архитектура пребывает в постоянных сомнениях относительно взаимосвязи натурального и искусственного. Одним из последствий этих сомнений является наша неспособность распознавать признаки жизни где-либо, кроме центра города. Фактически это вынесение приговора отдаленным областям, которые теперь вынужденно отходят на второй план — их лишили возможности жить полноценно и счастливо. В то же время мы, похоже, не можем признать, что проекты, созданные в 60-е, 70-е и 80-е имеют какую-либо ценность. Это неспособность разумно оценить наше недавнее прошлое, преданное немедленному забвению. Мы дорого платим за наши сомнения. Жизнь в городе стала безрадостной, мы лишились удовольствия, которое давали нам интерес к неизведанным местам и атмосфера приключения — а, возможно, это и есть основные составляющие городской среды.

Современный ночной пейзаж — не отражение городской атмосферы, это лишь общественное пространство, определяемое неким набором художественных средств и дизайнерских приемов. Мы начинаем осознавать, что дизайн общественных пространств — возможно, самое репрессивное средство из целого ряда стратегий, разработанных нами с целью лишить город естественности, денатурализовать его. Знаю, это странное слово, но город действительно был денатурализован под чрезмерным давлением дизайна. Дизайн как способ изгнания. Какова нынешняя ситуация? Мы живем в эпоху отсутствия манифестов и архитектурной рефлексии. По сути, живем по какой-то идеологии, которую совершенно не понимаем. Я могу только строить теории

Фрагменты выступления Рема Колхаса на конференции, посвященной проблемам архитектуры (Ville d'aujourd'hui, vies de demain, les grandes conférences d'architecture), проходившей в Центре архитектуры в Бордо 3 октября 2009 года.



Дом музыки, Порту

о последствиях влияния рыночной системы, доминирующей последние двадцать лет. Как же подействовала эта система на архитектуру? Рынок привел к невероятно резкому смещению акцентов — с общественного сектора к частному, выбил почву из-под ног архитектора. Если раньше он работал на благо общества, то теперь перешел на обслуживание частных клиентов. Статус архитектора кардинально изменился, и недавно возникший феномен «звездного архитектора» — лишь некая психологическая компенсация за это изменение.

Нашу неспособность по-настоящему понять городское пространство можно выразить в одном названии: Ванкувер. Мирный, спокойный канадский город, ставший из-за отсутствия иных примеров образцом более или менее правильного города, в меру дружелюбного, приятного, милого, симпатичного и так далее.

Неспособность модернизировать наше собственное представление о городском пространстве привела к дичайшему урбанизму, который проявляется во всем, окружает нас со всех сторон, давит на нас своей посредственностью, символизмом «устойчивого развития» в его худших проявлениях, «зеленым» цинизмом. Общественное пространство неизбежно исчезает, превращаясь во все более радикальное пространство изгнания. Наша компания старалась вырваться из этого кошмара. Поэтому недавно мы решили начать развивать идеи универсальной типовой архитектуры (generic), истоки которых почерпнули в работах Эразма, Лютера и Кальвина, и так мы создадим наш собственный кальвинизм.

http://www.spiegel.de

Перевод с английского Елены Паисовой

ДЖУЛИАН УОРРОЛ — ИРЕЗ ГОЛАНИ СОЛОМОН

Токио XXI века: архитектура как перформанс

По сравнению с такими мировыми столицами, как Лондон, Париж и Рим, Токио не отличается обилием исторических зданий, и даже ранние образцы современной архитектуры первой половины XX века здесь встречаются редко. Однако недостаток классических сооружений в городе с лихвой компенсируют самые причудливые и впечатляющие в мире образцы ультрасовременной архитектуры.

«Токио XXI века» — подробнейшее пособие по лучшим зданиям столицы Японии, созданным после 1990 года. В книге собраны эссе архитектора Джулиана Уоррола и исследователя архитектуры Иреза Голани Соломона, а также фотографии Джошуа Либермана. С авторами книги беседует У.Дэвид Маркс.

У.Дэвид Маркс. В книге рассказывается лишь о зданиях, построенных после 1990 года. Почему вы считаете наилучшей точкой отсчета именно этот год?

Джулиан Уоррол. Мне кажется, это во многом знаковый исторический момент. 1990 год совпал со «сдутием» экономического пузыря и началом развития в Японии новой экономической парадигмы медленного роста — так называемой эры «после пузыря» (ныне актуальной и для других развитых стран мира).

Ирез Голани Соломон. В последние годы также появилось много литературы, посвященной рассуждениям о последствиях процесса «смены столетий». Поэтому в нашей книге мы рассматриваем особый пласт времени: за десять лет до начала нового века и десять лет спустя.

Джулиан Уоррол. 1990-й также совпал с началом масштабных изменений в архитектурном мышлении, с уходом от постмодернизма, с началом переоценки и новых исследований модернистских идей. Наконец, последние двадцать лет были периодом глобализации в области капитала. И это оказало значительное влияние на жизнь и облик города.

У.Дэвид Маркс. Забавно, что вы говорите о «медленном экономическом росте», ведь множество недавно возведенных гигантских зданий, таких как Роппонги Хиллз, похоже, призваны воплощать великую экономическую или политическую мощь страны.

Джулиан Уоррол. Это тоже связано с процессом глобализации. В экономическом развитии — застой, но изменился способ инвестирования средств в строительство. Так же как изменились отношения между государственным и частным секторами. На протяжении последних двадцати лет все эти аспекты отражались и на архитектурном облике города. Действительно, сейчас мы наблюдаем активное развитие строительства, в том числе в отношении новой застройки и реконструкции старых зданий. Такие сооружения, как Роппонги Хиллз, а также Шиодом (здание компании Dentsu Incorporated), районы Маруноути, Акихабара и Синагава свидетельствуют о том, как меняется город, как он подстраивается под требования глобализации.

Джулиан Уоррол и Ирез Голани Соломон — авторы книги «Токио XXI века», посвященной современной японской архитектуре.

У.Дэвид Маркс. Судя по вашей книге, архитекторов не интересует ничего, что хоть отдаленно напоминает о классических и традиционных зданиях. Все новое делается исключительно из стекла и бетона.

Джулиан Уоррол. Интересно, что вы это отметили, затронули именно материальную сущность зданий. Кирпич в основном воспринимается как классический материал, а стекло и бетон — как новаторские. Многие материалы действительно воплощают некие закодированные исторические ассоциации, и в отношении Японии я бы сказал, что эпоха Мэйдзи была кирпичной, эпо-





Международный портовый терминал в Йокогаме

ха Сёва — бетонной, а эпоха Хэйсэй — стеклянной. Сегодня стекло, привлекающее своей глянцевой прозрачной поверхностью, и правда, стало стандартным материалом для строительства зданий общественных и коммерческих организаций.

У.Дэвид Маркс. Это элемент эстетики или чисто функциональный подход?

Джулиан Уоррол. На мой взгляд, это и эстетический, и культурный феномен. Культурный в том смысле, что стекло размывает границы между внешним и внутренним. Оно позволяет увидеть скрытое, а эта черта характеризует современную культуру в целом. Так же, например, социальная сеть Facebook буквально вывернула жизнь людей наизнанку. Стеклянные витрины магазинов позволяют эффективнее демонстрировать товар и создают атмосферу роскоши и высокого стиля (например, бутики Prada на улице Омотесандо и Hermes в районе Гиндза). Технические характеристики стекла также постоянно совершенствуются, что позволяет использовать его в самых разнообразных конструкциях.

Но, возвращаясь к вашему замечанию о новых зданиях, мне кажется, сейчас в Японии идет процесс переоценки прошлого. Предпринимаются попытки сохранить историческое наследие. Например, было восстановлено здание музея Маруноути Итигокан, построенное в XIX веке и разрушенное почти полвека назад. Даже привезли из Китая особый кирпич того времени.

У.Дэвид Маркс. Критики токийской архитектуры часто говорят о том, что погоня за «материалами будущего» и сверхсовременными дизайнерскими решениями приводит к обратному эффекту: здания очень быстро устаревают и теряют свою актуальность. Как вы думаете, архитекторы осознают это?

Джулиан Уоррол. Да, жизненный цикл здешних сооружений вдвое короче, чем в США и втрое меньше, чем в Европе, но, мне кажется, причина этого не в погоне архитекторов за новизной. Постоянный поиск новых материалов и технологий — скорее, следствие этой недолговечности, чем его причина. Краткость жизненного цикла зданий — феномен, которому люди находили разные объяснения: неизбежные землетрясения, смена поколений и стремление к обновлению, изменения налогового права и даже такие куль-



Улица Омотесандо

турные особенности, как, например, буддистское понятие о непостоянстве существования.

У.Дэвид Маркс. Однако если экономическая стагнация продолжится, можем ли мы ожидать ежегодного появления новых гигантов типа Роппонги Хиллз? Могут ли власти и специалисты по городскому планированию позволить себе так часто возводить и перестраивать здания, как делали это до сих пор?

Джулиан Уоррол. Это хорошее и очень своевременное замечание, поскольку со времен прихода к власти нового правительства идет масштабная переоценка общественных и частных финансовых расходов. Строительство было одной из ключевых сфер, поддерживавших либерально-демократическую партию у власти, средства инвестировались в строительство новых мостов, дамб, объектов социально-культурного значения в провинциях и так далее. Теперь лозунг, призывающий к «устойчивому развитию», обозначил готовность властей к более рациональному архитектурному мышлению и развитию дальновидного подхода в других сферах. Слова «модернизация», «обновление» вошли в моду — от старой идеи «снести и построить новое» люди переходят к принципам повторного использования.

Ирез Голани Соломон. Это замечание также важно в отношении жилого сектора, где японцы не могут позволить себе таких быстрых изменений. Но в этом случае важным фактором является наследственное право, которое часто становится финансовым бременем для людей и вынуждает их к переменам. Они просто не могут содержать свой дом и должны перестраивать его, продавая половину территории.

У.Дэвид Маркс. Ваша книга — это исследование японской архитектурной роскоши и изобилия, ныне практически исчезнувших?

Джулиан Уоррол. Возможно, отчасти, но мы также рассматриваем архитектуру, в которой раскрываются усиливающиеся в последнее время тенденции. К сожалению, молодые архитекторы, разрабатывающие интересные новаторские идеи, в книге представлены не так широко, как того заслуживают, поскольку сейчас они, в основном, работают над проектами частных домов, которые мы не могли включить в наше издание, — некоторые владельцы в этом отношении слишком чувствительны.



Жилой комплекс Reversible Destiny Lofts

У.Дэвид Маркс. Существует ли, по-вашему, какой-то особый стиль, объединяющий всех современных японских архитекторов? И влияют ли они друг на друга?
Джулиан Уоррол. Такого стиля, конечно, нет. Но, несомненно, все они существуют в некоем общем контексте, исследуют определенный ряд тем. Вероятно, стороннему наблюдателю часто может казаться, что образцы, которые они видят в архитектурных журналах, объединены неким общим настроением, отражают специфический «японский стиль»: особенно это касается минималистских зданий, огромных пустых белых пространств. Но если при-



Комплекс зданий Hillside Terrace

глядеться, можно увидеть необыкновенно богатое разнообразие подходов, стилей, техник.

Если говорить о влиянии, то, мне кажется, успех японской культуры в мире во многом был связан с экспортом ее архитектурных идей, хотя это не столь очевидно. Я вижу, что влияние Японии больше направлено вовне, чем вовнутрь. К примеру, куратором нынешней Венецианской биеннале стала Кадзуё Сэдзима. Биеннале — самое значительное событие в мире архитектуры, и впервые ее куратором стала женщина, японка.
Ирез Голани Соломон. Мне кажется, благодаря своей архитектуре Японии попрежнему удается удерживать лидирующее положение и подчеркивать свои отличительные качества на фоне стремительно развивающихся стран, таких как Китай и Индия.
У.Дэвид Маркс. Заметили ли вы разницу между зданиями середины 1990-х и 2000-х? Приведите примеры из вашей книги.
Джулиан Уоррол. Да, разумеется. Мне кажется, гораздо более важную роль стали играть поверхности. Хороший пример — улица Омотесандо. Большинство зданий там было построено в 2000-е, и в целом они напоминают роскошно упакованные подарки.

У.Дэвид Маркс. Какое из рассмотренных вами зданий, на ваш взгляд, гармоничнее всех вписывается в окружающее его пространство?
Джулиан Уоррол. Комплекс зданий Hillside Terrace в районе Дайкан-яма, созданный архитекторами из компании Maki and Associates, — яркий пример того, как тонко современная архитектура может взаимодействовать с городским пространством, реагировать на его контекст. Одно из моих любимых сооружений — Международный портовый терминал в Йокогаме, на крыше которого создано потрясающее пространство, настоящий городской парк. Это прекрасный подарок городу.
Ирез Голани Соломон. Мы также постарались привлечь внимание читателей к типовой архитектуре Токио, зданиям круглосуточных магазинов и продуктовых лавок, жилым высотным домам и прочим сооружениям. Они идеально интегрированы в урбанистический пейзаж, фактически сами создают архитектурную атмосферу пространства, становятся гармоничным фоном жизни мегаполиса.
У.Дэвид Маркс. Какое здание, по-вашему, нужно увидеть собственными глазами, чтобы понять по-настоящему?
Ирез Голани Соломон. Роппонги Хиллз.
Джулиан Уоррол. Международный портовый терминал в Йокогаме. Невозможно по достоинству оценить это здание лишь по фотографиям.
У.Дэвид Маркс. Какое здание в Токио вы считаете самым безумным?
Джулиан Уоррол. На этот вопрос можно дать несколько ответов. Разумеется, жилой комплекс Reversible Destiny Lofts (дословно — «обратимые чердаки судьбы») кажется полным безумием, но на самом деле в основе проекта лежит глубокое понимание человеческой природы, это живейший отклик на нужды современного городского жителя. С другой стороны, сумасшествием можно считать вложение 240 миллионов долларов в строительство бутика Chanel в районе Гиндза, даже несмотря на то, что здание выглядит вполне пристойно с архитектурной точки зрения. Здание детского сада Фудзиямы в Тасикаве, пригороде Токио, чудесно, но слишком уж необычно. В сравнении с ним обычные детские сады выглядят инопланетными сооружениями.
У.Дэвид Маркс. Чему обычные люди и, в частности, архитекторы, живущие не в Токио, могут научиться у современных японских архитекторов?
Ирез Голани Соломон. На самом деле взаимосвязь архитектуры и городской среды в Токио не так уж призрачна, как принято считать, но это совершенно особая связь. Если наша книга поможет людям осознать это, мы будем счастливы.
Джулиан Уоррол. Думаю, на Западе люди воспринимают архитектуру как нечто постоянное, как константу. В нашем представлении она непреложна (как смерть и налоги). Япония заставляет взглянуть на архитектуру как на перформанс, такое восприятие делает ее более гибкой, динамичной сферой, живо отвечающей на любые культурные изменения. Отчасти оно освобождает архитекторов от груза исторического наследия, дает широкие возможности для экспериментов. В целом из ситуации с архитектурой в Японии можно вынести ценные уроки.

Но мне также кажется, что самое интересное поле деятельности в современной японской архитектуре — тонкое и глубоко прочувствованное исследование границ между внешним и внутренним, общественным и частным, между собой и миром. Прогрессивные архитекторы расширяют круг возможных связей и разграничений этих фундаментальных категорий в физическом пространстве. И если бы современный Токио был разрушен землетрясением и отстроен заново с учетом высоких познаний, с применением новейших идей, материалов и сложных технологий, он стал бы поистине образцом города XXI века.

http://www.cnngo.com

Перевод с английского Елены Паисовой

Ток-шоу «Суд времени», «Петербург — 5 канал»

ВЛАДИМИР БОКСЕР

Кургинян у ворот?

Несколько месяцев подряд на одном отдельно взятом островке «освобожденного» телепространства шел, можно сказать, пир плюрализма в формате общественно-политического шоу. Настоящий либеральный проект, как его обозначали (или позволяли именовать гостям) ведущие. Без имитаций, без оглядки «на», без политгламурных персонажей и вкраплений какой-либо желтизны. Свободное столкновение полярных точек зрения по важнейшим вопросам отечественной истории, от ответа на которые зависит... понимание происходящего. Темпераментно обсуждалось то, от чего мы так отвыкли, и отсутствие чего на телеэкранах как раз и являлось причиной разрухи в головах. Но главным предметом гордости устроителей, которым они козыряли, как логотипом, было кредо: «Я не согласен ни с одним вашим словом, но готов умереть за ваше право это говорить».

Если кратко обозначить сквозную тему всех разносюжетных баталий «Суда времени», то это непрекращающийся спор о дилемме «Евгений — Медный всадник»: либеральная парадигма (Леонид Млечин) против консервативно-государственнической (Сергей Кургинян). С этих позиций через призму истории оценивалось все советское наследие: ментальное, ценностное, символическое — культурные коды.

Пир все еще продолжается, но уже в жанре поминок по либерализму. На специальном обсуждении подвели промежуточные итоги. И — «подсчитали — прослезились». Телезритель, судя по результатам телефонных и интернет-голосований, оказался для авторов этого проекта каким-то не своим — левым, словно из аудитории «Момента истины» набежал. Причем левым и в сугубо политическом смысле. Средний показатель поддержки позиции Кургиняна по прошедшим на момент написания статьи тридцати четырем телефонным голосованиям превышает 88 процентов, а почти в половине случаев его сторону выбирало от 90 до 97 процентов голосовавших. Кажется, что вот-вот организаторы программы сознаются: все эти характерные для нынешнего туркменского плюрализма цифры — лишь телевизионный розыгрыш, точнее — иллюстрация того, как можно на уровне образа перенести телеаудиторию в советское время. Близки к этому и соотношения голосований через Интернет. И, будто в насмешку над незримым лого передачи, этот самый «неблагодарный» телезритель раз за разом голосовал за одобрение исторических персонажей, толпами посылавших подданных на смерть за малейшее подозрение в несогласии с единственным словом.

Правда, результаты голосования внутренней аудитории шоу разительным образом расходились с результатами внешнего голосования. В зависимости от конкретной темы обсуждения, со сравнительно умеренным, как правило, разрывом побеждала то одна, то другая сторона. А усреднив результаты всех голосований в студии, вообще получаем 50 на 50 — чистую ничью.

Казалось бы: здесь Родос, здесь прыгай. Но за отдельными исключениями наша продвинутая интеллигенция решила не обманывать устойчивые ожидания аудитории, не выпадать из исторически сложившегося образа и пришла на обсуждение промежуточных итогов с заранее припасенными оценками и впечатлениями. Ей спустили цифры замеров, и она, повинуясь засевшей в культурных генах традиции пренебрежения к рутине, деталям, скучной конкретике и организационным «мелочам» (чай, не Штольцы какие), активно включилась в свое привычное занятие — интерпретацию этих цифр и выстраиванию на их основе идеологем. Наверное, так же вели себя и лидеры антисталинской оппозиции 20-х по итогам частично сфальсифицированных внутрипартийных выборов. И с этой точки зрения поведение либералов тоже можно рассматривать как иллюстрацию, предваряющую будущую дискуссию по данной теме на «Суде времени».

Справедливости ради, надо сказать, что отдельные попытки поставить под сомнение результаты внешнего голосования были. Но, за вычетом Ирины Петровской, все больше обреченно ритуальные. Как ни крути — цуцванг. И признавать сокрушительную победу взглядов Сергея Кургиняна плохо, а не признавать — публично — еще хуже. Неблагодарное это ведь дело — пытаться объяснить распорядившемуся своим голосом телезрителю, что его голосование лишь атрибут шоу, а с методологической точки зрения им следует пренебречь. А главное, чувствовалось, что и сами либералы попали под магию цифр того, как «проголосовала страна», а именно так, всякий раз по итогам шоу, подавались результаты телефонного и интернет-голосования. Это ведь так отвечает глубинным комплексам интеллигенции: если народ изредка мировоззренчески и соглашался с ней, то не иначе, как по недоразумению. Потому и основные интеллектуальные усилия млечинской стороны были направлены на damage control: с учетом озвученных цифр разгромного внешнего голосования попытаться остановить деморализацию своей аудитории. Вселить в нее надежду — пациент все же скорее жив, чем мертв. Точно так поступают лидеры партий после проигранных выборов. Но, как коршун над пространством дискуссии, победительно витал Кургинян с его «умерла — так умерла: сами же сказали, что готовы умереть — выполняйте. С Новым вас, господа либералы, политическим годом!» И различные вариации представителей противной стороны на тему: «Россия, ты одурела», только усиливали эффект дежа вю.

Конечно, знакомому с математической статистикой наблюдателю сразу бросается в глаза странность распределения результатов этих внешних голосований. В отличие от голосований в самой студии, разброс результатов в зависимости от темы спора минимален. Об этом, кстати (то есть о том, что тема и ход дискуссий практически не имели значения для большинства голосовавших: главное — поддержать свою команду), с наивной гордостью написали аналитики союзного Кургиняну ресурса www. sovschola.ru. Помимо этого в большинстве случаев соотношение голосов «застывало» с самого начала и практически не менялось на протяжении всего времени каждой двух-трехдневной дискуссии. Все это характерно для скоординированного голосования существенной части голосующих. Собственно, за ответом далеко ходить не надо: в газете «Завтра»[1], на форуме Кургиняна в координации с сайтом sovschola.ru[2] и на многих иных ресурсах, преимущественно леворадикальных и левопатриотческих, с самого начала была организована настоящая кампания по мобилизации сторонников: «Голосуй или проиграешь». Причем по большей части она происходила не по разнарядке сверху, а по инициативе снизу — через различные социальные сети и форумы. Это пример современной сетевой политической кампании по образцу рекрутирования сторонников на реальные выборы. Ее крайне облегчает предсказуемое расписание программы на месяцы вперед и ее трансляция в одно и то же время

[1] http://www.kprf.org/showthread-t_8618.html
[2] http://vif2ne.ru/nvz/forum/archive/276/276818.htm

каждый рабочий день, закрепленные персонификация и идеологическая ориентация сторон. Возникает эффект «Спартак — Динамо». Фанаты загодя «раскупают билеты», и их концентрация на «стадионе» непропорционально велика. А дальше главное — перекричать болельщиков противной стороны. Возможность подобных кампаний в условиях стремительного развития сетевого общения совершенно проигнорировали организаторы «Суда времени» со своим традиционным форматом подведения итогов.





Ток-шоу «Суд времени», «Петербург — 5 канал»

Почему же подобной активности, даже и в более скромных масштабах, не наблюдается с противоположной стороны? Почему, в отличие от кургиняновского, практически отсутствует фан-клуб Млечина? Дело не только в том, что просветительский проект столкнулся с политическим на поле последнего: одну сторону представляет публицист-«одиночка», а другую — политтехнолог, опирающийся на давно сформировавшиеся сетевые и организационные структуры. Важнее другое. У либералов проблема с «пехотой» — связанными друг с другом мотивированными активистами. Либерализм в общественном сознании не столько ослаблен численно, сколько атомизирован, разобщен и деморализован. Совместными, кстати, усилиями и нашего единственного «европейца» — правительства, и нашего единственного «американца» — телевидения. Мало того что либеральные формальные и неформальные объединения нерадикального толка вытеснены на обочину политической жизни, от них и там не осталось практически ничего: ни реальных сетевых организаций, ни активистов, ни энтузиазма. Отсутствуют устойчивые горизонтальные связи, стимулы и предпосылки к любым коллективным и в первую очередь добровольным действиям. У немногочисленных протестных либералов — борцов с режимом — принципиально иная повестка: Ходорковский, 31 статья Конституции. Они не верят в эффективность «просветительства», и дискуссии по мировоззренческим проблемам не являются стимулом для их мобилизации. Управляемые же либеральные проекты энтузиазму и добровольному коллективному действию не способствуют. Собственно, это справедливо и по отношению к любым иным имитационным партийным и общественно-политическим проектам.

Итак, сомнения в репрезентативности телефонного и интернет-голосования вполне обоснованы. Однако вне зависимости от того, отражают ли (и в какой степени) эти цифры «голосование страны» — они самим фактом обнародования и легитимации перешли из виртуальности в политическую реальность и уже изменяют ее. Изменяют через воздействие не только на общество, но и на власть, становясь весомым аргументом в диалоге одних ее группировок с другими. Именно с этой точки зрения следует анализировать результаты голосования внешней аудитории и в политическом смысле. Дальнейшая публичная дискуссия об их репрезентативности малопродуктивна. Миф о том, что Кургиняна поддерживает 90 процентов населения страны, сформировался и затвердел. Вот уже и ведущие СМИ обсуждают не соответствие данных цифр реальности, а почему они именно такие.

Как водится, один миф порождает другой. С легкой руки самих сторонников Млечина в качестве проигравшей стороны рассматривают не только исключительно их самих, но и либерализм как таковой.

А, собственно, почему? То, что в современной России человек с подобными убеждениями — лицо нетрадиционной политической ориентации, и так не секрет Полишинеля. С этой точки зрения прав Виталий Дымарский: если полученные при телефонном и интернет-голосовании цифры расценить как уровень поддержки обществом именно либерализма, то они, видимо, адекватны.

Но как при этом быть с негативной оценкой роли и личности Николая II? С тем, что большевики спасли, а не погубили Россию? С оправданием уничтожения наследия П.А.Столыпина — института частной собственности на землю у крестьянства? Или, напротив, тем, что советский, а не русский — в ценностно-культурном и религиозном смысле — человек — это историческое достижение? Если цифры внешних голосований по этим вопросам (от 72 до 94 процентов в поддержку позиции Кургиняна) интерпретировать как отражающие реальное распределение взглядов в обществе, это означает только одно: театральный режиссер Кургинян уверенно выигрывает тендер на версию современного российского консерватизма у кинорежиссера Михалкова. Ибо каковы, получается, плоды захоронения праха Деникина, портретов Ильина вместо портретов Ильича, проникновенных передач о действительно замечательных людях — подвижниках из эмиграции первой волны? И стоит ли обольщаться формальным обращением людей к вере и введением в школах «Основ православной культуры», если слова Предстоятеля про «страшный грех богоотступничества всего народа, попрание святынь, кощунство и издевательство над церковью» находят отклик лишь у 6 процентов граждан?

Собственно, весь этот сериал из передач «Суд времени» превратился в нечто вроде победных праймериз неформального лидера Tea Party («партии чаепития») российского этатистского консерватизма — Сергея Кургиняна. Праймериз, в ходе которых он шаг за шагом представляет и продвигает свой консервативный манифест. Причем это обходится ему совершенно бесплатно. Наоборот, какой-никакой гонорар с телевидения получает. А бедная американка Сара Пейлин на то же самое потратит сотню миллионов.

Конечно, и у Михалкова в его «праволоялистской» модели консерватизма советское наследие не отрицается напрочь. И он, подобно Кургиняну, пытается выстроить коалицию — точнее, мирное сосуществование — белого и красного. Объединителем служит идея примата государства, отечества, лояльность высшей государственной власти вне зависимости от ее идеологической окраски как сакральному институту. Одно принципиальное отличие: у Никиты Сергеевича доминирует идея белая, а красная как бы в нагрузку или на подхвате, да и обращена исключительно в прошлое. Тогда как у Сергея Ервандовича — строго наоборот. И тут выясняется, что у белой-то идеи с «пехотой» недокомплект. Не идут под ее стяги широкие массы — совсем как в 19-м. Что неудивительно: семьдесят с лишним недавних лет из песни не выкинешь. Советский консерватизм в широкой консервативно-этатистской коалиции забивает консерватизм солженицынского толка, затягивает его в свою воронку.

Есть и еще одна сторона, для которой колоссальные цифры голосования за идеи Кургиняна, если они отражают реальность, должны стать холодным душем на голову. Речь идет о власти. Чтобы понять это, надо сначала разобраться в том, что же представляет собой эта, как черт из табакерки (вернее — из телевизора) выпрыгнувшая «пехота» — «виртуальный кургиняновский электорат». В реальной жизни он пока анонимен, и непонятно, как его там пощупать и уловить. Поэтому, где найти ответ на данный вопрос, кроме как в виртуальном же пространстве, в котором эта «пехота» обитает на интернет-форуме «Суда времени» и в некоторых иных сетевых ресурсах, где сконцентрировались голосовавшие не за Млечина. Как раз именно такой метод для знакомства с коллективным портретом проголосовавших за него рекомендовал на обсуждении «Суда времени» сам Кургинян.

Вывод после ознакомления с данным материалом (свыше 1200 персонажей, изложивших свое политическое кредо) недвусмыслен. Виртуальный кургиняновский электорат больше чем на две третьих состоит из убежденных антилоялистов. Эти люди (как правило, левых или левопатриотических взглядов, по большей части — радикальных) не делают никаких различий между властью (включая обоих представителей тандема) и либералами, равно как и между авторитарно-бюрократической и либерально-демократической моделями капитализма. Для них либерализм — синоним капитализма как такового. Это означает, что пропагандистская линия на отстраивание нулевых от «лихих 90-х» хоть и привела к дискредитации либерализма в общественном мнении, но одновременно усилила потенциал протестных настроений и по отношению к самой власти. Не последнюю роль в этом сыграло телевидение. С одной стороны, оно усиленно продвигало в общественное сознание образ «лихости» 90-х, а с другой — всеми своими сериалами, «расследованиями», «спецрепортажами» демонстрировало ее сохранение и усиление в нулевые.

И этот же политический профиль виртуального кургиняновского электората, преобладание в нем конфискационной парадигмы, делает крайне рискованным даже ситуативное, имитационное использование архаичной модели консерватизма для реализации тех или иных задумок власти или отдельных групп внутри нее. Как, например, объединить, если возникнет такая политическая необходимость, михалковский консерватизм с кургиняновским, когда сторонники последнего почти поголовно выступают против частной собственности на земельные угодья, леса, водоемы?

Конечно, сам этот феномен виртуального кургиняновского электората возник не на пустом месте. Как за каждым пузырем, за ним стоят вполне реальные активы. В данном случае — немалые. Результаты настоящих репрезентативных опросов показывают рост недовольства «издержками» модели российского капитализма и еще больший рост ностальгических симпатий по отношению к советской эпохе, ее символам, ценностям и кумирам. Что, однако, пока не означает запроса на системные политические пертурбации и «Back in the USSR» у большинства граждан. Скорее, это проявляется в виде тенденции ползучего «реставрационного» пересмотра отношения к ключевым развилкам недавней истории. Типичный пример — отношение к брежневской эпохе как к эпохе упущенных возможностей: «Эх, если бы тогда...» Вот это движение прекрасно уловил Сергей Ервандович и пытается использовать его кинетическую энергию для своего политического проекта.

Российское общество находится в реставрационно-сослагательном наклонении, которое Кургинян уже в повелительном наклонении пытается выдать за изъявительное.

И в этом ему невольно, действуя из самых благородных побуждений, подыграли либеральная телевизионная программа, либеральный оппонент и большей частью либеральные эксперты. И не только тем, что они предприняли попытку подправить сбившиеся культурные коды страны на одном отдельно взятом прогрессивном канале, как бы закрыв глаза на весь тотальный контекст того, что действует на эти коды в противоположном направлении.

«До кучи» они предприняли кавалерийскую атаку и на те мифы общественного сознания, которые даже в перестроечные и в 90-е годы никуда из него не уходили. Такое впечатление, что спешили воспользоваться внезапно приоткрывшейся дверью, которая как бы вот-вот не захлопнулась с шумом.

Не менее важны и просчеты в идеологическом позиционировании, в результате которых млечинская сторона, вместо того чтобы выстраивать ситуативные коалиции с традиционалистами и лоялистами, сражалась с советско-коммунистичекой парадигмой только от имени либералов, позволяя другим некоммунистическим взглядам пребывать в стороне. Это серьезно подрывало возможность привлечения на свою сторону не либеральные, но и не прокоммунистические сегменты общества. Тогда как сторонники Кургиняна умело использовали западничество либералов для привлечения в свой лагерь и традиционалистов, и лоялистов. Либералы сами помогали в этом своим оппонентам, выбрав непропорционально большое число тем, в которых западничество являлось красной тряпкой, или посягнув на давно и прочно укоренившиеся в общественном сознании культурные стереотипы, не имеющие четкого партийного водораздела. В итоге по целому ряду развилок (например, Югославия, Ирак, Украина, Александр Невский, Петр I) сторона Млечина противопоставила себя консенсусной позиции всего общества. Именно в подобных дискуссиях голосование в студии сближалось с голосованием внешней аудитории. Такое противопоставление, особенно по актуальным для общественного мнения темам, нередко закрепляется психологически и переносится публикой на обсуждение других тем.

Одновременно из-за биполярной модели дискуссии либералы как ассоциирующиеся в общественном сознании не только с западничеством, но и с рынком, были невольно поставлены в положение отвечающих за все художества российского бюрократического капитализма. Это отрицательное к ним отношение вбирал в себя с обратным знаком их оппонент.

Но все эти издержки связаны исключительно с изначальными условиями (формат дискуссий, подбор и очередность тем), в которые была поставлена — или поставила себя — либеральная сторона. Ведь по ходу самих дискуссий по каждой из выбранных тем Кургиняну ни разу не удалось перетянуть на свою сторону хоть сколько-нибудь значимую часть внешней аудитории. Именно об этом, если вдуматься, свидетельствуют те самые «застывшие» проценты телефонного голосования. Это означает, что главный кургиняновский месседж — его «Yes, we can!» — носил мобилизующий характер и был направлен на рекрутирование или удержание сторонников в промежутках между схватками по каждой из тем. В этом смысле он идеально соответствовал самой сетевой кампании по «вербовке» сторонников

Наверное, этот разбор «предвыборных дебатов» для культурно-просветительского проекта не совсем уместен. Но культурно-просветительским (пусть и с возможными отсроченными политическими последствиями) данный проект — а значит и его формат — является только для одной стороны. Другая сторона участвует в совсем ином проекте и эффективно использует эту асимметрию для набора очков в формате предвыборных теледебатов. Именно в этом формате и в этом жанре выступает Кургинян. Просто бывает так, что темой дебатов выбирают дороги, пробки, ЖКХ, а тут выбрали — для него — нашу историю. И оказалось — можно слупить рейтинга даже больше, чем на пресловутом призыве: «Чубайса на нары».

Так, может быть, во всем виноват не Чубайс, а... — наша история?

МАКСИМ СТИШОВ — ДМИТРИЙ ФИКС:

«Отстаем лет на тридцать»

РОССИЙСКИЙ СЕРИАЛ НА ПЕРЕПУТЬЕ

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ



«Школа», «Первый канал»

Даниил Дондурей. Второй номер журнала «Искусство кино» за этот год мы посвятили американским сериалам, в которых после «Секса в большом городе», «Клана Сопрано» и других телеблокбастеров начались качественные изменения. В первую очередь они связаны с идеологией и политикой канала HBO, где молодые и отлично обученные режиссеры стали привлекаться для производства сериалов, рассчитанных на более подготовленную, можно сказать, эстетически изощренную публику.

Наша страна в последние годы стала абсолютным чемпионом мира по показу сериальных форматов. У нас сейчас снимается от двух с половиной до трех тысяч часов этого кинопродукта в год — в два раза больше по названиям и в 15—16 раз по времени, чем игровых фильмов на русском языке. Гигантские объемы! Более того, из пяти часов вечернего прайм-тайма три часа сорок минут в России в 2009 году занимали сериалы. Это основной продукт российского телевидения. Очень значимый по рейтингу, по объему, по «праймовости», наконец, по степени влияния.

Кроме того, само телевидение в нашей стране занимает первое место среди всех занятий жизни по отводимому на него времени. Мы — все население старше четырех лет — смотрим «ящик» без трех минут четыре часа в день. И основной элемент этого тотального развлечения — сериалы. Сегодня именно они чуть ли не единственные инструменты объяснения жизни для подавляющего большинства людей. Про модернизацию или про пожары зрители узнают из новостей. В кино они в подавляющем своем большинстве не ходят, книг не читают, немузыкальное радио не слушают. Многие правила повседневных действий, навыки решения самых сложных и вполне обычных проблем они получают из телесериалов: как девушкам знакомиться с мо-

лодыми людьми, как преодолевать какие-то жизненные коллизии, что хорошо, а что — плохо, что такое семья, работа, мораль, преступность... Именно сериалы, а не новости и не ток-шоу, в которых о чем-то болтают, невидимым образом подключают десятки миллионов людей к «ориентации на местности».

Максим Стишов. Мне кажется, что тут сразу же нужно провести некую границу, договориться, о какой аудитории мы говорим. Существует молодежная телесериальная публика, которая находится в меньшинстве, и самая мощная, большая аудитория, то, что у профессионалов называется «55+». Пусть даже будет чуть ниже — «45+». Это люди, воспитанные в советской традиции...

Д.Дондурей. Адаптированные к прежней, десятилетиями формировавшейся картине мира.

М.Стишов. Абсолютно. Принцип смотрения у нынешней молодежной аудитории совершенно иной. Это просто другие люди. Для них работают всего две большие телевизионные сети — СТС и ТНТ. Но я бы сейчас их вывел за скобки, потому что эти группы по большому счету не очень существенны. Давайте ограничимся аудиторией «45+», где преобладают в основном женщины. Как активные производители мы с Дмитрием Фиксом знаем, что на какой канал бы ты ни пришел, даже на НТВ, там все равно рассчитывают прежде всего на женскую аудиторию.

Д.Дондурей. Кстати, меня удивило, когда я узнал, что большая часть публики канала НТВ, декларируемого в качестве мужского, — женщины.

М.Стишов. Конечно, и руководство это не скрывает. Другое дело, что у них чуть-чуть больше мужской аудитории, чем у других каналов. Женщин, кстати, большинство и среди инвесторов — не только на телевидении: вы именно их обнаружите и в театре, и в кино. Это, видимо, особенность нашей страны: женщины у нас много активнее мужчин. Они — тут я поспорил бы с вашим тезисом — хотят чего-то большего, чем просто узнать, как устроена жизнь. Скорее, жаждут романтики, эмоций. Стремятся от своей жизни отвлечься. Хотя при этом на экране все должно быть узнаваемо, понятно, предстать в тех же формах, к которым они привыкли, — да, у меня точно такие же скатерка, соседка, идиот-начальник...

Д.Дондурей. Но в то же время и психологически эмигрировать?

М.Стишов. Ну да. Но не сильно или — не далеко. Как только появляется что-то, что не соответствует стереотипам — мы это видим по фокус-группам, — аудитория моментально отвергает проект. Не хочет его смотреть. Мне кажется, что здесь как раз и возникает некая подмена, обманка: с одной стороны, мы вроде привыкли смотреть истории про жизнь, но, с другой — вы уж, будьте любезны, заверните их таким специальным образом, чтобы нас не сильно психологически пробивало.

Д.Дондурей. То есть тут действуют смысловые качели «второй реальности»: все должно быть представлено авторами «как в жизни — не так, как в жизни». Люди хотят отойти от первой эмпирической реальности, но уйти недалеко, чтобы они могли легко узнавать ее элементы, свойства и с ними идентифицироваться.

Дмитрий Фикс. Это обязательное условие. Любой успешный проект связан с какой-то правдой, даже завернутой в образы. С живыми характерами, которые не должны быть фальшивыми, искусственными или гипертрофированными. Только тогда это начинает работать. Но еще не забывайте: у сериального продукта есть жанры, у которых свои правила, свои законы.

Д.Дондурей. Скажите, а этих — типовых жанров — много? Они такие же, как в кино, или на телевидении действует своя жанровая упрощенка?

Д.Фикс. У нас — упрощенка. Жанров гораздо меньше, палитра очень узкая. Основные форматы — детектив, экшн, криминальная мелодрама. Есть «мыльная опера», то есть длинная история, телероман. У большинства жанров все

равно есть криминальная составляющая. А еще — специфическая комедия, которая называется ситком, там есть вариации вроде драмеди.

М.Стишов. Драмеди — это комедия, условно говоря, без закадровых аплодисментов.

Д.Дондурей. Да, драма-комедия, понятно, но там нет ни хохота, ни аплодисментов — нет подсказок. А у этих жанров сформировались четкие аудитории? Бабушки же не будут смотреть вот это бесконечное «бей-беги».

Д.Фикс. Нет, «бей-беги» не будут. Американский HBO, о котором вы упоминали, — это канал, где жанров много больше, чем у нас. Там есть и какие-то производные жанры, но главное — созданы условия, в которых может возникнуть сериальный арт-продукт. И это очень важно, потому что из-за того, что у нас палитра закупок каналами гораздо уже, чем наши возможности, мы оказались ограничены жанрами, которые стали тормозом, сдерживающим началом.

М.Стишов. В данном случае мы — абсолютные наследники советского телевидения, да и советского кинематографа. Есть огромное количество телевизионных жанров, которые в отечественном производстве просто никак не представлены, — какой-нибудь мистический триллер, например.

Д.Дондурей. Но если раньше это было из-за цензуры, то во что сейчас она выродилась, где продолжает обитать, в чем природа этих ограничений?

Д.Фикс. Для того чтобы развить какой-то телевизионный жанр — он же с кондачка не разовьется, — нужен продюсерский риск. В первую очередь риск самих каналов. Но я прекрасно понимаю их позицию. Когда им приносят проект нового, не очень раскрученного и понятного здесь формата, они не хотят рисковать.

М.Стишов. Потому что вероятность того, что эта продукция провалится, крайне высока. Если работать стратегически, то можно, допустим, решить: вот мы сейчас начнем выстраивать линейку мистического триллера и потихонечку-потихонечку будем его двигать... Для этого необходимо определенное стратегическое планирование. И еще: мы должны обладать специалистами в этом жанре, но их нет. Откуда они возьмутся, когда практически нет такого производства?

Д.Дондурей. Вы как продюсеры сериалов приходите, уговариваете заказчиков, переубеждаете их, или этим никто не занимается?

Д.Фикс. В портфелях у многих продюсеров и компаний, безусловно, есть оригинальные истории, которые находятся где-то на границе привычных жанров, но опыт показывает: все равно ты эти проекты не можешь продать, потому что они сейчас не являются основным трендом, который существует в сознании боссов телеканалов.

Д.Дондурей. А как появилась «Школа»? Или несколько лет назад — «Участок» с хорошим милиционером?

М.Стишов. Я написал проект сериала, который называется «Мужская правда», — историю про мужчину среднего возраста, творческой профессии, про его довольно запутанную жизнь, в том числе и сексуальную. Готов пилот, но мы никак не можем этот проект продать, потому что каналам непонятно, куда его ставить. Тут еще очень важно, какие тематические линейки существуют на каналах.

Д.Дондурей. Но почему вы не можете уговорить теленачальство ставить новое хотя бы для того, чтобы опередить конкурента?

М.Стишов. Потому что телевидение — довольно косная система. Уже более или менее понятно, когда, кто и что смотрит, определены зрительские предпочтения, бренды, есть некая специализация канала. Поэтому здесь нужна мощнейшая воля генерального продюсера. Откуда та же «Школа» взялась? Главный руководитель канала Константин Эрнст, я так полагаю, принял дерзкое решение.

Д.Фикс. Безусловно, производство «Школы» было запущено его решением. Он взял на себя ответственность. Поэтому тот опыт, который сейчас он же про-

водит — вертикальное программирование, — идет по его личной воле и абсолютно вразрез всем устоям, которые существуют на российском ТВ.

Д.Дондурей. А зачем он это делает? В чем преимущество вертикального программирования, когда в определенные дни недели даются разные сериалы?

Д.Фикс. Все нормальное телевидение — в Европе, Америке — действует таким образом. Мы же страна, которая находится между Латинской Америкой и США. Дело в том, что в основном потребителем телепродукции у нас, как мы уже говорили, являются женщины, которые, в принципе, готовы каждый



Сериал «Ранетки», СТС

день смотреть одно и то же, у них на это есть время. Даже мужская аудитория — мы проверяли на многих фокус-группах — это все равно люди, которые приходят домой и уже никуда больше не идут. Не ведут активный образ жизни.

Д.Дондурей. Естественно, что ТВ — удел домоседов. А в Европе почему три недели сначала идет один сериал и только потом — другой?

Д.Фикс. В Европе тоже действует американская вертикальная система. Горизонтальная, кроме России, принята в странах Латинской Америки и Ближнего Востока.

М.Стишов. Первично не само по себе вертикальное программирование, а состояние общества. Вертикальное программирование — прерогатива постиндустриального общества.

Д.Фикс. Потому что активный гражданин, который ходит на работу, имеет общественные и иные заботы, разные формы досуга, может выбрать для себя что-то интересное в эфире, например во вторник, и ничего не смотреть по средам. Тут действует дифференциация, планирование того, что ты можешь или хочешь делать. Для этого еще существуют каналы, непохожие на остальные, такие как HBO, где ты выбираешь себе другой, отличный от телепотока продукт. Никто не заставляет людей сидеть у телевизора всю неделю. Я имею в виду те возможности, которые именно вертикальное программирование может дать человеку. Безусловно, сейчас оно адресуется больше к активным молодым людям.

Д.Дондурей. Такие зрители заранее выбирают название, жанр, время, дотошно планируют свое поведение, то, что будут смотреть по вторникам или четвергам, а среда «остается у меня свободной — пойду с девушкой в клуб».

Д.Фикс. Вертикальное программирование в конечном счете может дать настоящую смену аудитории, ее системную дифференциацию. И к телеэкрану,

и на телевидение придут более требовательные люди. Может в десятки раз сократиться число продюсеров, потому что уменьшится потребность в унификации типов и наименований продукта, который идет, скажем, целый год.

Д.Дондурей. Есть шанс, что сериалы заменят ныне отсутствующий российский киномейнстрим. Да и конкуренция увеличится...

Д.Фикс. Да, увеличится, но и возрастет качество, с точки зрения телеиндустрии это огромный плюс.

М.Стишов. Для тех, кто чувствует себя уверенно.



«Бальзаковский возраст, или Все мужики сво...», НТВ

Д.Фикс. Очень важно, что тогда мы сможем уже конкурировать друг с другом настоящим разножанровым продуктом. И, соответственно, если сериал становится более заметным, то и больше ответственности за него возникает как у продюсера, так и у самого канала. Включаются дополнительные мотивации качества. То, что предлагает Константин Львович Эрнст, — большое дело для российского телерынка. С другой стороны, многие скажут, что ничего не получится, потому что не может так быстро меняться состав общества, возникать разнообразие потребителей телевидения.

Д.Дондурей. Это, конечно же, сложный процесс, рассчитанный на долгое выращивание более развитых, а значит, и требовательных, зрителей.

Д.Фикс. Его можно себе позволить только тогда, когда у тебя есть колоссальная политическая, финансовая и имиджевая сила, возможности и кредит доверия, который выражен в цифрах средних долей канала. Безусловно, если ты хочешь делать телевидение интересное и правильно устроенное, конкурентоспособное, на хорошем мировом уровне, у тебя есть перспектива. И сразу на этот рынок придет больше людей, которые сейчас к телевидению, к сожалению, не относятся серьезно, с уважением. Ведь даже артисты, не говоря о сценаристах и режиссерах, считают, что...

Д.Дондурей. ...это деятельность второго сорта.

Д.Фикс. Что в этом не нужно участвовать, а следует, если ты по-настоящему творческий человек, идти только в кино. Вертикальное программирование в конечном счете увеличивает возможность того, что на телевидение вернутся квалифицированные мастера, настоящие профессионалы.

М.Стишов. Помимо всего прочего почему вертикальное программирование стратегически выгоднее каналам? Дело в том, что когда вы снимаете, как у нас любят, какой-нибудь многосерийник на сто или двести серий, а он — так довольно часто бывает — не пошел и канал отказывается его покупать, про-

исходит потеря гигантских денег. Не показать незрительскую работу канал не может, особенно если это государственный канал, потому что существует аудит и прочие надзорные структуры. Вертикальное программирование дает куда большую мобильность. Скажем, есть «мидсизн» — двенадцать серий, и есть большой сезон — двадцать четыре серии. Вот мы сделали «мидсизн», посмотрели, что не пошло, закрыли этот проект и запустили новый, который, к счастью, пошел. Первоначальные вложения тут меньше. При этом будут расти бюджеты вертикальных сериалов, что для всех хорошо. Но главное — всегда есть возможность, особенно в нашем динамичном мире, быстро заменить непошедший продукт на другой.

Д.Фикс. Тут выбор: либо мы все равно будем двигаться в сторону Европы, либо останемся сами по себе. Тогда у нас разделятся аудитории. Но пока, если смотреть на общую палитру, побеждают те телефильмы, которые были взращены на старых традициях именно советского кино. У нас было свое кино, которое каким-то образом автоматически перешло в телесериал. Как правило, когда сравниваешь успешный советский фильм с успешным сериалом, находишь много общего. Не исключено, что у нас, видимо, будет какой-то собственный путь. Опыт показывает, что нас сильно питают одновременно и Латинская Америка, и некий условный Лондон.

М.Стишов. Скорее, вдохновляет творцов, нежели основную аудиторию.

Д.Дондурей. Не кажется ли вам, что у нас вообще нет шансов для интеллектуальных сериалов типа английского «Шерлока Холмса» или американских «Безумцев»? Публика России к подобному не готова. Не потому, что нет авторов или производящих компаний, — нет зрителей для таких высококачественных произведений.

М.Стишов. Но у нас еще пока нет и канала, который бы такую отечественную продукцию приобрел. Вот американскую для ночных показов — пожалуйста. Хотя может быть и обратная зависимость: поскольку нет аудитории, то нет и канала, допустим, платного, аналогичного лучшим западным сетям.

Д.Дондурей. Кстати, а почему у нас российского НВО нет?

М.Стишов. Это бизнес, чистый бизнес. Абсолютно уверен, что существуют какие-то расчеты, которые показывают, что, по крайней мере, пока для транслятора сигнала невозможно это делать с минимальной прибылью.

Д.Дондурей. У всех ведь полно сейчас кабельных частот.

Д.Фикс. Нет пока бизнес-доходности. Может быть, как раз из-за того, что уже пришла эра цифрового телевидения. И потом НВО — очень дорогой канал, который продает свою продукцию на весь мир.

Д.Дондурей. Тогда можно сказать так: вот если бы мы могли экспортировать наш телепродукт в другие страны...

Д.Фикс. У нас все привыкли пользоваться бесплатным телевидением.

М.Стишов. Вообще самые большие деньги американские телеканалы зарабатывают на демонстрации бокса. У нас, кроме футбола, нет традиции спортивного смотрения.

Д.Дондурей. Получается, что ныне действующая экономическая модель ТВ отстает?

Д.Фикс. Дело в том, что ты не можешь все точно рассчитать и построить. Путем проб и ошибок строишь то, что может быть здесь доходным через какое-то время. Когда придет интернет-телевидение, появится, как и с вертикальным программированием, сильный стимул.

Д.Дондурей. И все-таки телевизионная сериальная аудитория не может замыкаться исключительно на вкусах и распорядке дня бабушек. Существуют продвинутый средний возраст, молодежные группы. Появились «Папины дочки», «Ранетки», «Интерны», «Барвиха», конечно же, «Школа», другие сериалы, ориентированные на людей до тридцати лет.

М.Стишов. Безусловно, есть СТС в меньшей степени и ТНТ — в большей, которые в разных жанрах и стилистиках работают на эту аудиторию.

«Интерны» или «Универ» — очень хорошие, с моей точки зрения, ситкомы и, главное, оригинальные. Но аудитория, для которой они сделаны, уже все воспринимает через Интернет. Даже просмотр тех же сериалов часто идет не в «ящике», а в Сети. И думаю, что эти тенденции будут только усиливаться, потому что все становится дешевле, доступнее и проще. Ты можешь не сидеть в семь часов вечера у телевизора, а посмотреть в Интернете понравившийся тебе сериал тогда, когда это тебе удобно.

Д.Фикс. С этим зрителем взаимодействовать еще сложнее, нужно идти на два шага впереди.

Д.Дондурей. В отличие от кино, где, в общем, пока довольно мало настоящих прорывов. Но ведь российские телесериалы по бизнесу — живое дело, здесь деньги возвращаются. Есть колоссальные по финансовой мощи заказчики, есть соответствующие институты в виде каналов, которые готовы чуть ли не с колес вашу продукцию ставить в эфир. Не кажется ли вам, что если есть у вас персонально в качестве заказчика Константин Львович Эрнст — тогда вам повезло, нет его — уже тяжелее. Почему сам заказчик не требует от вас новизны, поиска новых идей, жанров — революции, а не стагнации? У каналов же сильнейшая внутренняя конкуренция, они, кажется, должны были бы сами вас подбивать на риск.

Д.Фикс. Они, естественно, «чего-то новенького» хотят, каждый год меняется основной тренд. Но мы уже сказали, что все ограничено по жанрам, нет широкого спектра предложений. Раньше был необходим просто милицейский сериал, а сейчас у героев-милиционеров уже должны быть детально проработанные характеры, странные, интересные судьбы. Нужны проекты, подготовленные на уровне пристойных художественных фильмов.

М.Стишов. Но это развитие пока в большей степени идет все-таки внутри имеющихся схем. НТВ критикуют за агрессию, тем не менее их продукция достаточно динамична. На самом деле это развивающийся канал — внутри выбранного сегмента. То, что работало, допустим, вчера, сегодня уже не действует. И всем нужен более сильный харизматичный характер героев. Более сложный, ироничный, обаятельный, и чтобы интрига была закручена. Необходима достоверность другого уровня.

Д.Дондурей. Тем самым телевизионное производство, если берем пять-семь лет, не стоит на месте? Я имею в виду не бизнес, а контент?

Д.Фикс. Нет-нет, оно активно развивается. Конечно, всех поначалу питали западные аналоги. Если, например, у нас раньше в сюжетах были обычные детективные расследования, где некая команда расследует какое-то дело, то сегодня есть отдельный проект, который занимается только пропавшими людьми, а другой — исключительно нераскрытыми преступлениями. Сейчас уже на каждом канале есть сериал, в котором ищут пропавших людей. В качестве героев появились экстрасенсы, бомжи, сумасшедшие.

М.Стишов. На трех каналах идут сериалы на одну и ту же тему, просто они выходят в разное время.

Д.Фикс. На каждом канале есть адвокатские, прокурорские истории, частные расследования. Мы их называем «бей-беги», но на самом деле это детективы или драматические истории. Такая продукция всегда дает хорошие цифры рейтинга. Но тот проект, который даст сумасшедшие проценты, наверняка будет отличаться особой харизмой. Это то, что произошло с «Глухарем».

Д.Дондурей. Ну там еще актерское попадание.

Д.Фикс. Герои «Глухаря» обладают некоей безусловной харизмой, хотя жанрово сериал абсолютно такой же, как те, что идут рядом. Опять же успех является стимулом для других продюсеров. Давайте, решают они, придумаем подобный характер и столь же живые истории. Теперь это делают все.

Д.Дондурей. Они тем самым потопят «Глухаря», и этим все кончится.

М.Стишов. Существует знаменитый голливудский тезис: «Мы делаем в этом сезоне то, что имело успех в прошлом». Другое дело, что одних на этом пути

ждет успех, а других... увы. Все-таки это бизнес. Но тем не менее сейчас у нас есть крупные компании, которые пытаются заниматься сериальным производством индустриально. У них далеко не все получается, но имеются огромные ресурсы, а окупаемость — через семь лет. Как правило, это неэффективно, потому что индустриальные методы в нашей сфере на нынешнем уровне развития еще не работают.

Д.Фикс. В какой-то момент показалось, что работают, но...

Д.Дондурей. Каждый раз это ручное производство. И любой новый проект — это как будто в первый раз.

М.Стишов. Не у всех ручное. В нашей компании, средней по размерам, действительно, практически все ручное, но работают и большие студии, в которых отлажены как раз индустриальные способы производства. Там, естественно, это своего рода «макдоналдс». Все время находясь внутри привычного и понятного зрителю жанра, заходишь на другую территорию, чуть-чуть отгрызаешь чужое.

Д.Фикс. В Америке снимается очень много пилотов, которые никогда не показывают, до экрана они просто не доходят. Вот и у нас сейчас правильная тенденция — мы стали снимать подобные пилоты.

Д.Дондурей. А вы раньше этого не делали?

Д.Фикс. Был период, когда никто этого не требовал, и мы, соответственно, тоже не жаждали.

Д.Дондурей. Пилоты вы на свои деньги снимаете?

Д.Фикс. По-разному. Иногда на свои, иногда вместе с партнерами, иногда только на деньги заказчика. Так вот, необходимость подготовки пилотов сейчас вернулась. Поэтому ответственность за продукт повышается уже на первом этапе.

М.Стишов. Она постепенно возвращается, но я не могу сказать, что полностью вернулась.

Д.Фикс. Ответственность за принятие решения о запуске, о показе, за деньги, за все главные составляющие проекта уже лежит и на продюсере. В том случае, если ты победил, у тебя появляется большой контракт, а значит, и вероятность того, что фильм не провалится.

Д.Дондурей. Чем — понятно, что это системный феномен, — отличается работа, мышление, качество российского сериала от американского? Дело тут ведь не в гонорарах, не в бюджетах. У нас на самом деле все свое, суверенное, удивительное и ни на кого не похожее. Более длинные истории, они не так сложно разработаны, намного меньше юмора, нет иронии, подколов в диалогах. Свои особенности содержания, характеры, жанры, темп, психология, запретные темы? Это, конечно, не простой вопрос.

М.Стишов. Мне кажется, частично мы на него ответили. Сериалы в России — значительно более ограниченные в жанровом отношении произведения, чем у американцев. Понятно, что тут другая жизнь, другие представления о ней, другие авторы, аудитория и все происходит совсем по-другому. Там — протестантская культура, у нас — православная. Есть, скажем, тип индустриального американского сериала, такого как «Закон и порядок». Это самостоятельный бренд, где вы не увидите характеров, все движется только благодаря развитию истории. И у нас уже есть такие, например сериал «След». Никаких характеров. Герои — члены команды — приблизительны, мы не обнаружим судьбы, мы ничего не знаем про их личную жизнь. Но есть сериалы, построенные исключительно на мощных уникальных характерах. А дальше разница в ментальности, в бюджете...

Д.Фикс. Любой талантливо сделанный сериал всегда будет заметным. Есть то, что у американцев называется high concept этого сериала — он может быть очень неожиданным, как, например, Big Love, который идет на HBO, где у героя три жены. Он мормон, и это очень интересно. Или такой жирный, вкусный проект, как «Клан Сопрано», который посмотрел весь мир: в нем было закодировано много интеллектуальных проблем.

Д.Дондурей. В наших сериалах меньше интеллекта.
Д.Фикс. Еще не пришло время. Нужно заполнить все содержательные, психологические дырки, все ямки и ниши. Когда возникнет конкуренция уже в заполненной среде, тогда естественным образом появятся и интеллектуальные проекты.
Д.Дондурей. Вы считаете, что у нас изначально, системно ничто этому процессу интеллектуализации телевидения не противостоит, не мешает?



«Папины дочки», СТС

Д.Фикс. Ничто не мешает. Дело только в том, что мы пока находимся на ранней стадии развития киноиндустрии для телевидения.
Д.Дондурей. В сущности, у нас телесериалы осознанно снимаются десять лет. По отношению к Западу — отставание...
Д.Фикс. Отстаем лет на тридцать.
М.Стишов. Если вы посмотрите американские сериалы 70—80-х годов, то это будет очень любопытно, потому что вы увидите там во многом похожие коллизии и похожее качество. Как правило, это непритязательные, дешевые и простые истории. Одни сделаны лучше, другие хуже, какие-то стали культовыми. Но, как правило, движение было именно таким, какое мы наблюдаем у нас сейчас, — от простого к сложному. От телевизионной жвачки к более продвинутым, глубоким и дорогим произведениям.
Д.Фикс. Многое придумано и сделано у них, в частности в Штатах, ну а мы пытаемся перепрыгивать сразу через три ступени.
Д.Дондурей. Да, так говорили про Монголию, которая, как известно, из своего кочевничества, минуя капитализм, прыгнула сразу в социализм.
М.Стишов. Есть еще один момент: сейчас во всем мире, особенно в Голливуде, стало очень трудно запускаться даже с недорогими кинопроектами, а авторское кино вообще находится в кризисе. Поэтому многие тамошние профессионалы пришли в сериалы и относятся к этому — в рамках своей протестантской культуры — совершенно не так, как наши. Очень серьезно, ответственно. Без всякого цинизма. Они никогда не будут халтурить, что часто является нормой для наших авторов, режиссеров, актеров, которые работают на сериалах в основном из-за денег.
Д.Дондурей. У них в США — никакой второсортности?
М.Стишов. Да, потому что там тебя сразу уволят. Это очень жесткая система и структура отношений. Кстати, об этом писал Андрей Кончаловский в од-

ной из своих книг. Если ты будешь работать по принципу «сойдет для сельской местности», завтра тебя в сериалах не будет.
Д.Фикс. Для нас это уже пройденный этап. Мы могли так рассуждать лет пять назад. Сейчас ситуация меняется. Если раньше наши авторы хотели написать что-то выделяющееся, непременно с расчетом на «Оскар», а тут для них была задача — пока подработать на сериале, то сейчас и они стараются свой талант честно использовать в сериальной продукции. Все постепенно складывается, намечаются позитивные изменения.



«Барвиха», ТНТ

Д.Дондурей. Это происходит из-за того, что телевидение теперь платит реальные деньги?
Д.Фикс. Произошло общее повышение качества.
Д.Дондурей. Русские авторы расстаются с ощущением, что телесериальная продукция обречена быть продукцией второго сорта?
М.Стишов. Нужно создателей сериалов мотивировать постоянно, подробно с ними работать, а это зона ответственности продюсера.
Д.Фикс. Мы на всех проектах и с артистами всегда очень целенаправленно и активно общаемся.
Д.Дондурей. Нет ли у них все равно убеждения, что в «ящик» они идут денег подзаработать для прокорма семьи, а есть еще — отдельно — работа для вечности, где они готовы «за два рубля со всей душой»?
Д.Фикс. Они, может быть, и готовы, только их никто не зовет.
Д.Дондурей. Ну, Чулпан Хаматова, например, не нуждается в сериалах.
Д.Фикс. А что, сейчас снимается много фильмов, достойных Чулпан Хаматовой? Я считаю, что в России немало очень достойных актеров, у которых так жизнь и пройдет — без ролей в кино, потому что не появится адекватного их дарованию материала. И они останутся только театральными актерами, да и там не такое уж изобилие интересной работы. Созданный в сериале характер все равно может быть профессионально интересен и приносить создателям и зрителям огромное удовольствие.
М.Стишов. Существуют и другие различия между американскими и российскими артистами. Для нашего — съемки в сериале вертикальном, где постоянно идет воспроизведение одного и того же клише, — очень тяжелая работа. Нашего воспитанного по системе Станиславского артиста она угнетает.

Д.Фикс. Я бы сказал, что система Станиславского здесь ни при чем. Проблема связана с так называемой «русской душой», с особым самоощущением. Артисты, которые могут в течение десяти сезонов делать одну и ту же работу, — герои, потому что это огромный труд и колоссальная внутренняя мобилизация. Конечно, здесь существует и материальная составляющая, но в любом случае для нашего артиста это очень тяжело. Мы были свидетелями ситуации, когда актеры, снявшись в одном сериале два сезона, не могли продолжать: не могли видеть, тем более играть свои персонажи. Хотя благодаря этим проектам



«Интерны», ТНТ

они становились популярными, росли их гонорары, но даже очень профессиональные люди с трудом выдержали испытание...

Д.Дондурей. А вообще, вы часто сталкивались с ситуацией, когда развития характера не происходит и хочется с исполнителем расстаться, поскольку он становится пустым?

Д.Фикс. Будем говорить не об актере, а о режиссере, об авторе. Когда он умеет в жестких рамках одного и того же проекта совершенствоваться, придумывать что-то неожиданное. Я знаю примеры, когда качество при воспроизводстве одних и тех же схем улучшается.

М.Стишов. Знаете, это вообще-то иудейский взгляд на жизнь и на то, как она должна развиваться. Стремление найти какие-то новые повороты и возможности в том, что ты делаешь постоянно. Недаром, когда заканчивается чтение Торы, оно моментально возобновляется.

Д.Фикс. На этом и театр Но, и Кабуки построены... Актеры играют маски. Одни и те же всю жизнь. И в том, что они делают, они находят ежедневное развитие.

Д.Дондурей. Давайте еще вот о чем поговорим в связи с актерами. Все, кроме самих актеров, считают, что цена за их «услуги» неадекватно высокая. Абсурдная — с точки зрения и искусства, то есть их реального вклада, и бизнеса, то есть рентабельности. Вообще, огромная стоимость услуг — это гонорары и аренда техники. Как это отражается на телевизионном производстве? Расскажите про актерских агентов, как вы к ним относитесь?

Д.Фикс. Очень интересная тема, но она не имеет никакого отношения к искусству.

Д.Дондурей. Разве она не тормоз для вас?

Д.Фикс. Как только появилась востребованная индустрия, моментально все стало работать по ее законам. Именно сериалы способствовали тому, что го-

норары стали расти. Вот кино стало гораздо хуже из-за того, что там почти нет индустрии. Одно на другое перевести очень сложно, но получилось так, что в игровом кино тоже гонорары стали такими же, как и в сериалах. Вот это неестественно.
М.Стишов. Когда приходит артист такой-то и говорит: «Я хочу получать десять тысяч долларов за съемочный день», не важно, какой у него статус и талант, — в любом случае это не имеет отношения к жизнеспособности здоровой индустрии.
Д.Фикс. Мы все это объясняем артистам, ведем с ними работу. Даже несмотря на то, что платим им деньги сериальные, мы им втолковываем, что заботимся и о людях, которые занимаются кино. Некоторые это понимают, но многие — нет.
Д.Дондурей. Не кажется ли условие телесериального производства все-таки... ущербным, заведомо обедненным в сравнении с кино? Меньше репетиций, мало денег на создание достоверной среды, на другие эстетические компоненты, которые ставят режиссера и автора в ситуацию скорострельности. Толкают к дешевизне в разных смыслах.
Д.Фикс. Конечно, никогда не бывает идеальной ситуации. Мне нравится работать на этом рынке, соответствовать его параметрам. В этом тоже есть профессиональный интерес, есть искусство и умение осваивать предоставленные возможности.
Д.Дондурей. Мой вопрос более хитрый: эти ограничения — ужасающее испытание для художественного результата или нет?
Д.Фикс. Можно делать нестыдные вещи и за две копейки. Все должно соответствовать рыночной ситуации. В какой-то момент все поняли, что сериальное производство — это бизнес. Появилось много компаний, начавших снимать сериалы, не делая предпродажу проектов каналам. Было наснято много разного рода ерунды, которая тоже подорвала рынок, потому что это были деньги инвесторов. Бюджеты были явно завышены, а качество оказалось низким. Но это длилось пару лет. В результате такие сериалы так и не были проданы, инвесторы перепугались. Сейчас знаешь, какой бюджет направляется на какой тип сериала, и точно понимаешь, что можно сделать на эту сумму.
Д.Дондурей. Получается, что в рамках обычных сериальных ограничений можно добиваться отличного результата?
М.Стишов. Получив пятьдесят миллионов долларов, имеешь шанс снять ужасающую, совершенно непрофессиональную и никому не нужную картину, а за пять копеек снять что-то, что будет пользоваться успехом. Мне кажется, что все зависит от профессионализма авторов, режиссеров, продюсеров.
Д.Дондурей. Как вам кажется, легко ли может кинорежиссер переходить в телесериалы? И возвращаться к игровым лентам? Может ли молодой человек, занимавшийся рекламой, ставить телесериалы? Все-таки это совсем разный тип дыхания, другой опыт, особенно если это двенадцать или двадцать серий.
М.Стишов. Недавно я посмотрел фильм-альманах «Москва, я люблю тебя». Кстати, режиссерская работа продюсера проекта Егора Кончаловского, сделавшего одну из новелл, — среди лучших. Я смотрел этот фильм со смешанными чувствами, потому что лишний раз убедился, какой низкий уровень режиссуры у нас в стране. А ведь в картине участвуют более десятка режиссеров разных поколений. Среднестатистически это производит печальное впечатление, остается нехороший осадок. Какие-то истории придуманы и написаны неплохо, но режиссерски исполнены на среднем уровне. Мне кажется, уровень способностей режиссера — вот проблема, а вовсе не переход из кино в сериал или наоборот. И это тем более существенная проблема в ситуации с вертикальными сериалами, потому что требует большего именно от режиссера.

Д.Фикс. Очень сложно перестроиться. Я, например, имею дело с молодым режиссером, которому говорю, что он должен снять серию за пять дней или за семь. Ему дают съемочный план, и он понимает, что и сколько он должен снять в день. К этому и готовится, у него просто нет другого опыта. Когда же приходит большой мастер, он не понимает, как можно работать по чужому плану, который ему предлагается. Он либо отказывается, либо с фигой в кармане говорит о том, что все будет делать, а потом начинает тебя прогибать. Здесь тоже вопрос умения, владения ремеслом. Мне кажется, многое связано еще и с системой кинообразования. Мы понимаем, что талант дается сверху и учить можно только ремеслу. Но в наших киношколах не учат тому, как, например, снять конкретно этот сценарий в отведенные сроки. Профессионал обязан понимать, как это делается. А сейчас у нас огромное количество сил уходит на борьбу, на переубеждение кого-то, на поиски аргументов.

Д.Дондурей. Получается, что вы вместо ВГИКа обучаете людей.

Д.Фикс. Ну отчасти, конечно. Мы предлагаем некие структуры, методы, некие технологии, рамки, в которых можно профессионально существовать. Наоборот, обстоятельства будут тебе помогать, если ты не станешь с ними воевать. Если для режиссера продюсер является авторитетом, он будет ему доверять, и в этом случае снимут все прекрасно. Мне кажется, что сегодня многим режиссерам, включая больших мастеров, не хватает доверия к продюсерам.

Д.Дондурей. Как вам кажется, что будет происходить с телесериальным бизнесом в ближайшие годы? Куда он будет мутировать в преддверии цифровой революции, колоссального увеличения числа каналов?

Д.Фикс. Я думаю, наши ожидания связаны исключительно с нашими желаниями. Конечно, мы хотим, чтобы отечественные сериалы были интересными, качественными, чтобы в них были замечательные характеры и большие артисты соглашались в них играть. Для нас лучше, чтобы стало больше так называемых «вертикальных» сериалов. Потому что мы видим будущее за вертикальным программированием и хотим для этого работать. Чтобы вся страна ждала встреч с теми, кто интересен.

М.Стишов. А если говорить о реальности, мне кажется, что пойдет дальнейшее сегментирование сериальной продукции, особенно с появлением цифрового телевидения. Доли кнопочных каналов падают и будут продолжать падать.

Д.Дондурей. В Англии самая большая доля канала — семь процентов.

Д.Фикс. А в Америке, мне кажется, и такого, чтобы семь собирал, нет.

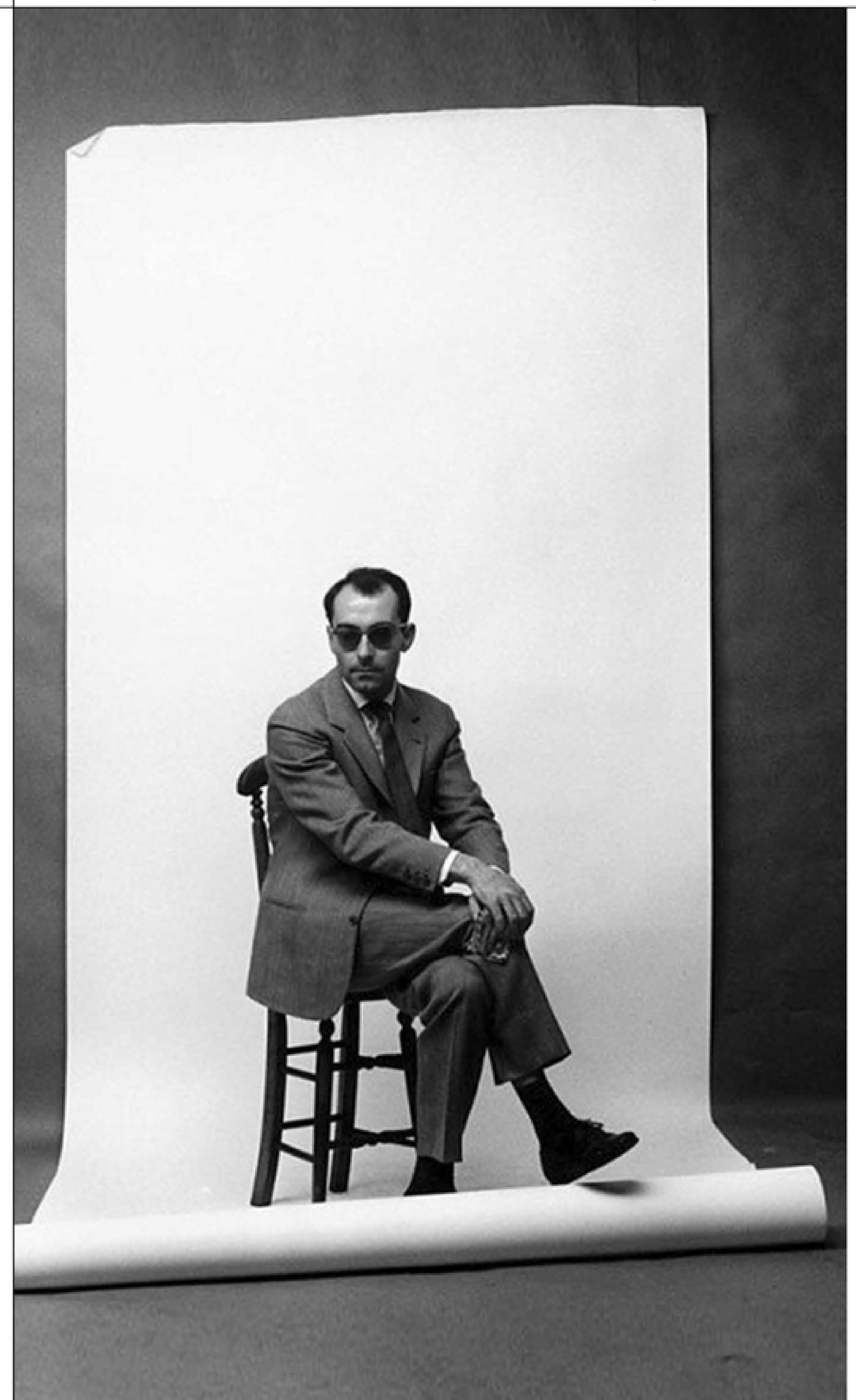
М.Стишов. И мы будем идти по тому же пути. Доли будут снижаться. Один канал будет для бабушек, другой — для молодых женщин, третий — для тех, которые «баба ягодка опять», отдельно — для брошенных женщин, отдельно — для вдов или бизнесвумен.

Д.Фикс. И будет наконец русский HBO, руководить которым станет Константин Львович Эрнст.

Д.Дондурей. Беспредельная дифференциация сериального контента?

М.Стишов. Время, когда на любой кнопке «все предназначено для всех», как сегодня, — заканчивается.

П У Б Л И К А Ц И И



Жан-Люк Годар

НАТАЛИЯ СТАВРОВСКАЯ

Годар восемь ноль

То, что предлагается читателю, похоже на совсем мелкие осколки зеркала. С более крупными можно будет познакомиться в большом собрании подробно откомментированных текстов и записей по фильмам Жан-Люка Годара, которое предполагает выпустить издательство «Ладомир». Представляя объем и значимость блистательного, более чем полувекового кинонаследия великого мастера (с учетом киноведческих работ — кинонаследия шестидесятилетнего), впору удивляться, почему — только сейчас. Но зная, сколько смыслов вложил автор в любую из своих картин и сколь эзотеричны фильмы и тексты времен его «второй» и «третьей молодости», удивляться не приходится: на адекватный перевод и составление путеводителя по этому огромному затейливому миру ушло несколько лет.

Для публикации в «ИК» выбраны фрагменты, доступные — во всяком случае, читателям журнала — и без комментариев.

План создания «Истории кино» Годар вынашивал с первых дней своих занятий критикой; «духовным отцом» этого проекта можно считать Анри Ланглуа, который и должен был прочесть осенью 1978 года в монреальской Высшей школе кинематографического искусства цикл лекций по истории кино. Скончавшегося мэтра заменить пришлось Годару, и он предложил директору школы Сержу Лозику вместо лекций поработать вместе со студентами над сценарием предполагаемого цикла фильмов под названием «Введение в истинную историю кино и телевидения» — истинную в том смысле, что ее составят изображения и звуки, а не тексты, пусть и с иллюстрациями. Запланировано было десять приездов, расходы на них делили школа и «Сонимаж» — студия Годара и Анн-Мари Мьевиль, к тому моменту переехавшая из французского Гренобля в швейцарский Роль, но средств хватило лишь на семь. Каждый раз Годар показывал фрагменты одного из своих фильмов и соотносимые с ним ленты других режиссеров, например «Презрение» и «Человек с киноаппаратом» Вертова, «Негодяй и красавица» Винсенте Миннелли и «Американскую ночь» Трюффо, «Уик-энд» и «Дракулу» Тода Броунинга, «Германия, год нулевой» Росселлини и «Птицы» Хичкока, после чего следовало обсуждение просмотренного и разговоры о том, о сем. С идеей цикла фильмов пришлось расстаться, но прочитанные лекции составили одноименную книгу, представляющую собой краткое изложение взглядов Годара на кино в переломный для него период.

Следующие тексты относятся к этапу, когда после так называемых «лет видео», открывших ему новые возможности, Годар снимает свой «второй первый фильм» — «Спасай, кто может (жизнь)» (1979). Затронутые в этих текстах темы для него не новы, меняется со временем лишь угол зрения. Одна из главных — по-прежнему монтаж, «его любимая забота» с 1956 года, когда

в декабрьском номере Cahiers du cinéma была опубликована одноименная статья. Известно: стиль Годара определяют не составные элементы, а их взаимодействие. Заимствуя из разных источников то, что его трогает, он складывает нечто свое, играя способностями форм, фраз, планов вписываться в новые контексты, порождать другие контексты («Не формирующая мысль, а мыслящая форма. Мысль формирует лишь в плохом кино»). Во времена, когда писались публикуемые строки, он — как и по сей день — старается, чтоб каждый кадр одновременно был и кусочком мира, и его метафорой, старается представить в нем явление как таковое и осмысление этого явления; при этом каждый план самодостаточен и в то же время полноценно существует только в монтаже.

Этот наделенный уникальным даром слова человек (пожалуй, из творцов визуальных образов с ним рядом в этом смысле можно поставить только Эйзенштейна) настаивает: в начале должно быть не Слово (не сценарий), а Изображение. Но использование Годаром текста как одного из его элементов не имеет параллелей в мировом кино. Экран у него — одновременно и живописное полотно, и страница — романа ли, поэзии или философского эссе. С другой стороны, он использует в кино специфически литературные приемы — эпиграфы, деление на главы со своими заголовками и т.п.

Изображение и звук, изображение и образ, кино и телевидение… Чем может быть кино и чем должно? Каковы его обязанности и права? Что происходит между двумя изображениями, между двумя звуками? Когда план начинается и почему кончается?.. Кино для Годара — экспериментальная лаборатория, средство наблюдения за явлениями жизни. Он без устали (тогда, сейчас уже — устало) доказывает, что изображать значит не имитировать, подтверждать и узаконивать, а анализировать, часто — развеивать и разрушать, стараться изменить.

Подобно Пикассо, он зачастую не ищет, а находит. Иногда находит, поискав. Бывает, ищет, но найти не удается (как в период группы «Дзига Вертов», когда двигался путями деконструкции, имея в виду некую идеальную аудиторию). Но от зрителя всегда ждет постоянного внимания и мыслительной активности. Задатки «физика» и «лирика», художника (в юности он рисовал) и математика (которым собирался стать) сформировали подпитанный традиционно острым «галльским смыслом» и бескрайней эрудицией парадоксальный, ироничный, афористичный ум. А неослабевающая энергия бунта вкупе с идеалистической самоотверженностью часто, как бывает, приносили горе от ума. Наверное, и поэтому «Годар-восемь-ноль» в последние годы так нечасто нарушает молчание… Многие лета Вам, Маэстро! И вот бы еще — многие фильмы!

ЖАН-ЛЮК ГОДАР

Фрагменты книги и интервью

Из «Введения в истинную историю кино»

Образования я не получил, я сделал себя сам, делая фильмы. В школу ходил просто по велению родителей. Потом решил было продолжить, поучился минут двадцать в университете, бросил и оказался на нуле, если не считать того, что я уже на двадцать лет, так сказать, отстал от самого себя. Потом потратил два десятка лет на то, чтоб хоть немного вновь совпасть с самим собой, — вопреки своей работе и благодаря ей, так как работа этому способствует.

...Я выжил потому, что не позволил сделать из себя модель, но дело обернулось так, что в результате я стал для синефилов моделью не-модели и вошел в историю кино как режиссер, которого нельзя причислить ни к какому классу. Но поскольку меня причисляют к не-моделям, то выходит, что я все равно модель.

Чем задается ритм? Необходимостью и исполнением необходимого в определенный промежуток времени. Ритм — от стиля, обусловленного обязательством. Кому-то удается очень стильно бежать из заключения. Вот Кастро, например, бежал, после чего вернулся в Гавану в некоем стиле, некоем ритме и с неким обязательством, в определенный срок. Он не стал говорить: «У Батисты шестьдесят тысяч бойцов, которые подстерегают меня в бухтах, поэтому я появлюсь лишь через полтораста лет, когда у меня под началом будет полтораста тысяч человек». Он взял на себя обязательство. Именно это обусловливает стиль и ритм.

В чем состоит изобретение звукового кино? Я размышлял пару недель назад... Убрали кадр с титром, так что рядом оказался следующий... То есть из трех планов, шедших друг за другом, средний — с титром — убрали, а соседние слились в один...

История кино чем-то похожа на ребенка, который мог бы научиться и чему-то несколько иному. Как относятся к ребенку, который наотрез отказывается говорить «папа» и «мама», и чувствуется, что он будет действовать как-то иначе? Его считают ненормальным. Так вот, литература как бы объявила немое кино ненормальным, и его решили нормализовать, заставив говорить. [...]

В звуковом кино произошел своего рода демонтаж, [...] кинематограф операторского мастерства, каким было вначале русское кино, стал, на закате Ленина и далее при Сталине, кинематографом сценарным, более того — кинематографом сценариев, написанных политруками, комиссарами, и в этом обнаружил сходство с голливудским.

Мне кажется, что я пытаюсь заново проделать путь, пройденный немым кино, чтобы прийти к своему собственному звуковому. Было время — после 1968 года, — когда я снимал лишь так называемые документальные фильмы... в Палестине и другие... Звука там порою было слишком много, но на самом деле это — как высокая температура, как безумие, — когда бывает поневоле слишком много звука.

Так называемой документальности ни в живописи, ни в литературе не существовало. В живописи, правда, говорят, что Брейгель создавал документальные произведения, когда изображал простых людей, а вот Веласкес — мастер вымысла, поскольку пишет королей, принцесс... В музыке подобного различия нет, никто не скажет: «Рок — документалистика, а Бах — творец художественной музыки». В кино — не знаю, почему — считается, что ясно, где «документальное», а где «художественное»... Согласен, какое-то различие между ними есть, но не все так просто...

...Я все больше убеждаюсь, что кино — это не сами вещи, а то, что между ними — между кем-нибудь одним и кем-нибудь другим, между тобой и мной, а после на экране то, что между запечатленными явлениями. Наименее интересны снискавшие большой успех фильмы вроде тех, что делает Траволта, — обращенные всецело к зрителю, где нет ничего не только на экране, но, если угодно, и за камерой; это не значит, что сам зритель — ничто, но эти фильмы делаются так, что в их создании участвует и зритель. Он может «создавать» их в разных смыслах, что и делает, исходя при этом из той жизни, какую сам ведет, из того, как сам работает, как любит. Зрители рады смотреть такие фильмы, как люди бывают рады видеть президентов. А есть, напротив, ленты вроде некоторых моих, создающиеся исключительно за камерой и не способные установить контакт со зрителем. Но наиболее интересны фильмы... или некоторые их моменты... В общем, лучше всего те, которые представляют собой нечто среднее, предполагающее переход от, так сказать, «всецело за...» к «всецело перед...», так что, когда зритель смотрит, каме-

ра как будто переходит к нему в голову и там оказывается такая как бы камера-проектор вместе с тем, кто проецирует...

...Я думаю: должно же быть какое-то количество людей, переживающих проблемы, аналогичные моим, — по-своему, с учетом обстоятельств [...] Читая новости, пытаясь как-то трактовать их для себя, [...] думаю: должны же быть люди, от которых я не слишком отличаюсь. Двадцать лет назад я так не думал, стал думать потом, снимая фильмы, то есть находясь... как бы внутри средства общения, являясь не стрелком и не мишенью, а стрелой... Когда ты пишешь, снимаешь, думаешь и говоришь — это полет стрелы... Любовь вот — несколько иное, это тот момент, когда стрелу либо пускают, либо она попадает в цель, и после этого не думаешь о ней, но пуск стрелы и поражение цели не происходят каждый миг, есть время, когда стрела летит, будь то сотни световых лет или три секунды.

...Киностудия для меня — как для писателя сочетание библиотеки с типографией.

Я стараюсь делать фильмы, которые смотрел бы зритель, или делать их с людьми, которые испытывают сами потребность этим заниматься. Так же, как врачу нужны рентгеновские снимки, а больному нужен этот врач, а в какой-то миг обоим нужен снимок для того, чтобы вступить в контакт друг с другом. Я стараюсь снимать именно так — чтобы была потребность. Я на самом деле в чем-то вечный ученик, а может быть, вечный учитель, сам не знаю... но мне необходимо вглядываться вдаль и что-то делать, чтобы учиться, читать карту, чтобы путешествовать...

Полиции как таковой боятся; войди сюда вдруг полицейский, он, не совершая даже никаких опасных действий, был бы воспринят как чужак. Однако детективные картины, которые как будто не должны были бы быть любимы, поскольку представляют в лучшем свете или ставят в центр историй тех, кого люди не любят, с кем не пойдешь так запросто пить кофе [...] — так вот, как раз они-то, детективы, чрезвычайно любимы и принадлежат к числу картин, которые имеют исключительный успех и превратились в хлеб насущный... [...]

Жебе нарисовал комикс про сыщика, который объясняет этот парадокс. Полицейский, частный детектив олицетворяют (по крайней мере, для мужчин, особенно для западных) максимум свободы [...] в самом простом смысле: возможность делать все, что хочется [...], свободы в анархистском понимании, но этот анархизм — не политический. [...] Это ложная свобода хулигана, на стороне которого закон [...], что и дает ему все мыслимые преимущества.

Вчера смотрел фильм Брайана Де Пальмы. Зрителям он очень нравился, в конце были аплодисменты, и мне — тоже, сделано неплохо, на сей раз — редкий случай — три-четыре доллара потрачены не зря. Однако меня поразила мысль об отсутствии всякой связи между зрителями и создателями фильма. Связь была — и в то же время нет. Те, кто снял картину, в это время за сотни километров делали что-то иное, а те, кто занимался чем-нибудь иным, нежели съемки киноленты, в ходе дня, вечером пришли в кино, и этот фильм стал местом, где произошла их встреча. Это место было, как вокзал, одновременно и пустынный, и заполненный людьми.

Вряд ли Спилберг в состоянии думать о зрителях. Как можно — о двенадцати миллионах? Его продюсер может думать о двенадцати миллионах долларов, но о стольких зрителях... исключено! Разве только это люди, мыслящие так же, как и он.

[...] Спилберг претендует на образованность, он кончил университет. Вот такое кино учат делать в университетах. Если б выпал случай, я бы сказал ему: «Чтоб так снимать, особой смелости не надо»... Да он и сам не так чтобы смельчак, и, встреть он НЛО, не знал бы, что сказать. Вот я бы в карман за словом не полез, так как и сам я — НЛО...

Мне кажется, что Копполе следовало бы немного заплатить Никсону за свой фильм о Вьетнаме.

Когда вы делаете фильм, где вдруг решаетесь сказать то, что раньше не решались, к примеру, что-то непристойное или... не знаю... что-нибудь, чего обычно в жизни говорить не смеют... поскольку в обществе это не принято... или показывать... в общем, на экране делать это не стесняются. По той причине, что смотреть кино будут китайцы, афганцы или негры, или швейцарцы, или там поляки — в общем, незнакомцы. Я не знаю, кто это увидит, я где-то далеко, поэтому и не смущаюсь. И наоборот, с тех пор как я переселился из Парижа в провинцию, с тех пор как стал жить в карликовом городке столь пуританской страны, как Швейцария, с тех пор как стал снимать здесь, зная, что мой фильм пойдет смотреть знакомый мне колбасник... это меняет всё. [...] Вот так и начинаешь думать о зрителе.

В Columbia работал некий Гарри Кон, который точно понимал, в каких местах нужны купюры. В зале, где показывали фильмы в первый раз, он поставил старые скрипучие кресла и, как только раздавался скрип, говорил: «Вот здесь подрежем».

На мой взгляд, настоящие фильмы ужасов — не те, которые внушают страх, а те, что делают чудовищами нас самих. А попугать немножко — это значит просто принести некоторое освобождение.

...Можно установить, когда в нашем кино появились как отдельный жанр порнографические ленты. На самом деле в кино почему-то всегда либо «выше пояса», либо «ниже» — не бывает, чтобы понемногу и того, и этого. Когда ниже — порнография, но виноваты в этом те, кто снимает только «выше пояса» и не умеет снимать про «ниже», ниже пояса при этом, так сказать, не опускаясь, а рассматривая человека целиком.

К примеру, русские фильмы — и поэтому их надо иногда смотреть — устремлялись во всех направлениях; они были слишком быстры, им бы несколько замедлить ход, попробовать продлить движение, ведь даже в фильмах Дрейера один из трех-четырех планов все же... не то что нехорош, а просто нету в нем необходимости и можно было сделать проще. Но стремление рассказать историю, не оставляя никаких пустот, мешает это осознать. Желая представить жизнь, ведут рассказ в настолько концентрированном виде, что получается нисколько не похоже на реальность, так как человеческая жизнь на самом деле складывается из пауз и рывков, разрывов и маневров — слишком быстрых или слишком медленных. Но на экране повествование должно развертываться равномерно в течение полутора часов в определенной форме, иначе зрители не выдержат... На самом деле это так считает человек, с которым я сотрудничаю, — Анн-Мари Мьевиль.

...Главным новшеством «новой волны» явилось то, что мы — возможно, более всех я — отстаивали право говорить от своего имени. Я писал что думал или что прочел, чтобы потом вставить это в ситуации, никак со мной не связанные, так что получалось достаточно чуднáя смесь, которая, наверное, иногда звучала вполне фальшиво, иногда же — абсолютно искренне. Так как я, по существу, без колебаний говорил все то, что думал, вне зависимости... Я мог неожиданно заставить девушку произнести то, что вообще-то естественно слышать от парня... На самом деле, как ни странно, многое определялось тем, что я, снимая, не чувствовал себя наемным работником. Это неправильно, поскольку подкрепляет идею авторства, утверждением которой мы ставили себя превыше всех законов — были этакими королями, которые работали на королей же, так что в результате получалось нечто подлинное и в то же время довольно фальшивое. Думаю, что истинное различие между мной и Преминджером в том, что я не чувствовал себя наемным работником де Борегара, а Преминджер все время ощущал, что он работает на Fox по найму.

Когда Люмьер снимал прибытие поезда на станцию и выход рабочих из цехов, то звезд там не было, даже Политый Поливальщик — не звезда. Как же получилось так, что крупный план позднее в звуковом кино стал оттенять... что крупный план стал «делать» звезд, причем актеры и политики очень похожи друг на друга?

[...] Почему лицо важнее прочего? Ну... в силу связи с речью, с языком. Я не уверен, что так было в первобытных обществах... Какого рода изображения дошли до нас из тех времен? Скорее, жесты, то есть важные жесты: стрельба из лука, сбор плодов и всякое такое... но не лица. А что останется от наших дней? Сплошные лица. Когда вы видите статью с названием вроде: «Драматическая ситуация в Ливане», в трех четвертях случаев ее сопровождает либо крупный план автора статьи (какое отношение он имеет к ситуации в Ливане?), либо портрет главы государства, либо... Статья посвящена Израилю, так почему на снимке Бегин? В таком случае статья должна носить название «Первое лицо». Но тогда во всех газетах пришлось бы называть так все статьи.

На самом деле мы сотворили страшную глупость, от которой мне потом было очень плохо, хотя я ожидал, что будет очень хорошо. Все-таки когда-то мы в Cahiers — Трюффо, Риветт, Годар, Шаброль — втроем-вчетвером... сказали: «Важно не то, кто продюсер, важно — кто автор». [...] Имя автора мы подняли на первое место и сказали: «Вот создатель фильма!», и это значило: «Вот так и надо делать фильмы, и если мы так говорим, то, значит, мы должны так сами делать» — потому что нам никто такого права не давал. Лишь так мы и могли существовать. Теперь я сам смотрю на это совершенно по-иному, но для вас я, как и прежде, автор, что наносит мне значительный ущерб... поскольку сразу все меняет. Для вас я не такой же человек, как все, который просто выбрал, скажем, не столярное, а иное ремесло... Вы же не считаете, что ваш столяр — автор, а Шекспира не считаете таким же человеком, как столяр.

Эта теория была нужна нам, но потом мне было нелегко освободиться от ее последствий. К сожалению, те, кто меня окружает, кто общается со мной, не в состоянии о ней забыть. И это осложняет даже мои отношения с женщинами... Анн-Мари Мьевиль приглашают иногда представить наш совместный фильм «Здесь и вдали», картины, сделанные ею персонально, и всякий раз на презентации говорят: «...Которая работает с Годаром». Не могут просто: «Анн-Мари Мьевиль»...

...Я считаю, что в отдельные моменты знаменитости бывают очень интересны как своего рода феномены... наподобие рака, этакие незатейливые разрастания человеческой натуры, которая внезапно разбухает до немыслимых размеров.

...У Барбры Стрейзанд невероятный голос, с его помощью она делает то, что такие актеры, как Грета Гарбо или Яннингс, делают в немом кино своим телом, жестами. А тексты пишет не она, и эти тексты не имеют никакого отношения к выразительности голоса.

...Я хотел бы в следующем фильме — видимо, мы так и сделаем — создать для одного актера голос из пяти-шести чужих, из разных звуков, наконец, попробовать с животными, попробовать, чтобы мужчина говорил, к примеру, смесью голосов животного и женщины, но это требует очень большой работы, близкой к сочинению музыки. [...] ...Если история реальна, это не значит, что персонаж все время должен говорить одним и тем же голосом. По ходу фильма голосов может быть и несколько — и смешанных, и нет, и доминировать над ними может его собственный... Вообще, можно сделать множество вещей, но чтобы их придумать, нужно хоть немного времени, нужно чуть-чуть свободы.

Насчет того, чтоб несколько актеров играли одну роль... Ведь, скажем, на заводе разные работники играют одну и ту же роль для фирмы, на которую работают... нельзя сказать, что в этом смысле Бунюэль совершил прорыв... нужно уметь эффективно этим пользоваться, уметь делать фильмы, где роль всего одна и исполняют ее тысяча актеров.

Никто еще не сделал фильм о рабочей забастовке... или о мафии... с использованием Дракулы или чего-нибудь такого... Сосать чужую кровь в буквальном или в переносном смысле — разница не так уж велика.

Меня всегда удивляло... точнее, занимало то, что музыкантам не нужны изображения, в то время как создателям изображений музыка нужна. Мне всегда хотелось, когда, скажем, идет батальная сцена... в американском фильме... или в психологическом... или любовная сцена... когда вдруг слышишь музыку... мне неизменно хочется панорамирования или тревелинга, чтоб увидеть и оркестр, а потом чтоб камера вернулась к этой сцене. То есть музыка должна прийти изображению на смену в тот момент, когда на него можно не смотреть и можно выразить что-то еще.

...Что я люблю, так это, например, снимать анонсы кинолент, досадно лишь, что нужно уложиться в пять минут. Это такие ролики, где говорится: «Скоро в нашем кинотеатре...», для меня они почти что настоящие фильмы, я бы даже предпочел их настоящим. Мои анонсы длились бы четыре-пять часов, поскольку я распространялся бы о будущей картине во всех подробностях.

Сделать что-то можно лишь вдвоем. Или, если ты один, нужна какая-то раздвоенность... Нужно быть предателем или иметь двойное гражданство... в общем, требуется та или иная двойственность. Все идеи Ленина возникли за пределами России. Потом у него дел было невпроворот, и в половине случаев он ошибался, потом умер. Творческий же взлет случился у него в изгнании, в Швейцарии, когда в России был голод, а Ленин совершал прогулки на велосипеде по горам над Цюрихом; там-то он и мыслил продуктивнее всего — когда был в двух местах одновременно.

Идея — это часть тела, такая же реальная, как и все прочие. Когда кто-то шевелит рукой — будь то рабочий, ввинчивающий на конвейере «Форда» болт, влюбленный, обнимающий любимую, или клиент, берущий чек, — все это есть движение. Я часто пробую представить свое тело как нечто постороннее, мне совершенно чуждое, оболочкой чему служит мир. Оболочка — это граница, и у тела она может быть внутри или снаружи, а может быть и там, и там. Нам вбили в головы, что тело — внутри, а что снаружи, к телу не относится. А оно относится — в той мере, в какой наружные изменения определяются тем, что внутри. [...] Идея... да, если угодно, это — порождение интеллекта, но я не вижу разницы между идеей и тем, что так не назовут. Нет ничего, что можно было бы назвать диаметрально противоположным ей. То есть идеи — всюду.

Идея не материальна, но это — фактор тела, как и тело — один из факторов идеи.

Я считаю, что труднее всего изменить не суть, а форму [...] ...изменение человека, изменение формы занимает тысячелетия.

...Почему кадр четырехугольный, прямоугольный, а не круглый? И почему, чтобы запечатлеться в виде четырехугольника, изображение должно пройти сквозь круглый объектив?

...Свет как юность тьмы...

Все кадры от рождения свободны и равны, а фильмы суть не что иное, как история насилия над ними. Возьмите, например, смещение центровки (decadrage) у Бергмана, отсутствие кадра у Форда и у Росселлини или, напротив, его явственность у Эйзенштейна и вы увидите: все это делается для успокоения — для умиротворения объекта страсти, утоления голода, умилостивления богов.

В моей истории кино будет рассмотрено, каким образом у русских историю ракурса съемки — при том, чем стал социализм в России, — подменил сценарий, и как...

До сих пор еще даже Америка сильнее России, ну... динамичнее — просто потому, что иногда Америка не ограничивается сценарием, а контролирует ход дел... Нередко чем более она пускает их на самотек, тем в большей степени потом берет контроль над ними.

Я хотел бы рассказать историю кино, используя не только хронологический подход, а даже, скорее, в каком-то смысле археологический или биологический. Попытаться показать, как складывались те или иные направления, наподобие того, как, говоря о живописи, можно было бы, к примеру, рассказать историю разработки перспективного изображения, возникновения масляной живописи и т.д. В кино такие вещи тоже происходили не случайно. Все это делают мужчины и женщины, которые, живя в определенное время среди других людей, самовыражаются и неким образом запечатлевают свое самовыражение — или выражают свои впечатления. Там можно проследить геологические пласты, культурные сдвиги, но для того чтобы на самом деле это сделать, необходимы средства ви́дения и анализа — не обязательно такие уж сильные, но адекватные. Однако их не существует.

Introduction à une véritable histoire du cinéma, Paris, Albatros, 1980

О том, о сем

Из выступления в Авиньоне в июне 1980 года

[...] Я ведь и швейцарец, и француз, живу по обе стороны границы. Я не просто приграничный житель — дважды приграничный, иностранец и там, и тут, которому приходится пересекать границу, что по-своему похоже на кино и мне по нраву, как всякая коммуникация, незакрепленность, перемена декораций. Фильм, то есть сообщение, — это не значит пребывание сначала в одном месте, а потом в другом. [...] В поездках у меня всегда вызывали удивление люди, для которых ничего не значит время путешествия, тогда как для меня это едва ли не главное. [...] Для них время существует лишь тогда, когда оно как бы застыло [...]. Для меня же существует как раз это «между». [...]

Дать двойное имя фильму[1] значило создать третье название, дающее довольно точные и при этом гибкие, хоть и немного противоречивые, указания для осуществления монтажа. В каком-то смысле это выражает суть не только этой ленты, но и моего кино вообще. Кино — это не одно изображение за другим, а одно изображение плюс другое, образующие третье; впрочем, это третье образует зритель, когда смотрит фильм...

На мой взгляд, надписи в кино сейчас играют чрезвычайно пагубную роль, они, скорее, успокаивают, чем будоражат, в то время как изображение не успокаивает, оно ни за, ни против, это как бы момент встречи, станция, через которую проходят поезда, и больше ничего, и это внушает страх, так как дает возможность видеть. Когда ребенок появляется на свет и впервые видит мир, он чувствует себя потерянным, но затем он начинает осязать, потом появляются слова «папа», «мама» и другие звуки. Я думаю, что даже звуки слова «мама» мы могли бы изучить лучше, если бы их видели... Я предлагал Национальному центру научных исследований сюжет фильма, который мог бы раз и навсегда решить проблему рака. Достаточно увидеть, как все обстоит... Нужно смотреть на вещи — не говорить о том, что ты увидел, а, увидев, продолжать смотреть. В кино можно было бы использовать и прочие подобные средства, даже электронный микроскоп, который действовал бы как компьютер, но совсем иначе и позволил бы увидеть то, что надо. Они мне даже не ответили... Действительно, немыслимое дело: режиссер заявляет: «Я найду разгадку... Я позволю вам серьезно продвинуться вперед в решении проблемы рака...» И такие трудности были у меня всегда...

Сейчас я чувствую себя частицей, фракцией, которая для составления цело-

[1] Речь о фильме «Спасай, кто может (жизнь)». — *Здесь и далее прим. переводчика.*



«Альфавиль»



«Мужское/женское»

«Безумный Пьеро»



«Страсть»



«Фильм социализм»

го числа, осуществления целого дела нуждается в других частицах, которые позволят сделать то, что надо — пусть даже сварить яйцо за три минуты, — или еще можно сравнить меня с бородкой ключа или с замочной скважиной — тогда как, на мой взгляд, три четверти, да даже чуть ли не все сто процентов людей, которых я встречал — и это у них от литературы, — полагают себя целой величиной... [...] Каждый мнит себя самодостаточным, не думает, что уступает или равен кому-то, а считает себя целым. Мне же временами кажется, что я, скорее, как бы рядом с самим собой, что внешняя моя оболочка здесь, а внутренний мир — тут, вот это — видимый всем внешний облик, а вот здесь граница, здесь черта... В живописи мы прекрасно видим у Энгра линию, контур, пересечение объемов, понимаем, что это пересечение означает, понимаем, что так осуществляется некий закон. Я думаю, на самом деле есть большие проблемы с осознанием людьми своего истинного значения. В итоге людей водят за нос, а они и позволяют, так как не в состоянии воспринимать себя иначе, чем как всеобъемлющее целое. И оттого, что нету фракций, — сплошные фрикции...

Я хотел использовать[2] обычные ускорения и замедления темпа, но не удалось. Мне казалось, в некоторые моменты это можно было сделать; но ускоренное движение превратилось в некий условный знак из-за того, что в кино его использовали только с целью рассмешить. И вряд ли зрители способны это воспринять не как кинематографический прием, а просто как что-то быстрое или, напротив, медленное, если это не замедленный показ движения настолько быстрого, что взгляд его вообще не замечает. Я думаю, такое возможно в живописи, временами — в музыке, а вот в кино — пока что нет... Но все же я смотрю на это с оптимизмом, сделанное в этом фильме — лишь начало, и потом, ведь я не прибегал к помощи видео, поэтому и изменения скорости довольно примитивны... Я подумывал о видео, но отказался от него, решив, что я еще им недостаточно владею... Все-таки пока преобладает фронтальная съемка, хотя в кино были придуманы рапиды, и скачущую лошадь снимали не анфас, а сбоку. Что касается пейзажа, в ходе съемок этой ленты я размышлял, возможно ли пейзаж снять сзади, о чем художники задумываются, а вот искусствоведы — чрезвычайно редко.

Я существую не столько как реальный человек, сколько в качестве изображений, потому что в их создании заключена вся моя жизнь. Близкие упрекают меня в том, что для меня кино важнее жизни: «Тебе не интересны ни еда, ни спорт...» Я отвечаю: «Мне интересно, для меня важно снимать еду». И это значит, что я проживаю иную жизнь. Несуществующую. Когда Рембо утверждает: «Настоящая жизнь не здесь», это не просто слова, эта нездешняя жизнь так же прекрасна. Кино как средство связи — в этом «так же»...

Cahiers du cinéma, N 316, octobre 1980

Путь к языку

Беседу ведут Ален Бергала, Серж Даней и Серж Тубиана

Мы. Теперь, когда мы посмотрели час уже отснятых эпизодов «Страсти» — с их необычайной мощью, значимостью, яркостью, не свойственными фильму «Спасай, кто может (жизнь)» со всем, что есть там нового даже для нас, прекрасно тебя знающих и наблюдающих за каждым твоим шагом, — нельзя не поразиться разочарованию, сквозившему в твоих словах на той неделе.
Он. Я исхожу всегда из негатива, я позитивный человек, привыкший исходить из негатива. Вы посмотрели этакий рекламный ролик будущего фильма и заполняете пробелы и пустоты своими домыслами, но на самом деле все это так слабо, что о пустотах и пробелах говорить нелепо. Пока еще мы очень далеко, мы даже не вошли в ту комнату, где собирались распахнуть окно, чтоб увидать пейзаж. Точнее,

[2] В фильме «Спасай, кто может (жизнь)»

мы вошли в нее, но то окно, которое мы думали открыть, от сквозняка, проникшего через раскрывшуюся дверь, опять захлопнулось, ставни сомкнулись, и воцарилась темнота. Поэтому сперва мы вновь закрыли дверь, чтобы раскрыть те створки, за которыми — пейзаж. Фильм — что-то вроде этого закрытия двери, из-за которой вновь захлопнулось окно и стало ничего не видно. А мы еще вдобавок отвернулись. Если образно, то вот такое ощущение. Благодаря которому я понял, какое разочарование испытали люди (может быть, за редким исключением) с приходом в кино звука. Это не было: «Ну все, теперь мы ничего не сможем сделать», — то есть, может быть, это так выглядело или так написано в «Историях кино», но, в сущности, было иначе. Люди куда-то собирались, но пришли строительные подрядчики и перегородили ход в тот лес, куда они думали пойти. Нет, мы не против возведения домов, только не так. Не знаю, как у других, но у меня было такое ощущение. Другие режиссеры не чувствуют историю кино...

Мы. Это опять-таки метафора той ситуации, в которой пребывают герои вашей ленты, когда ищут и все не находят нужный свет.

Он. Этот фильм вообще настолько соткан из иллюзий, что история со светом — характерная его составляющая, и Ежи понемногу превратился в режиссера постановки, которую он не в состоянии осуществить, поскольку недоволен светом. Когда снимали в павильоне, это меня несколько смущало, так как Рауль (Кутар) поставил, на мой взгляд, достаточно приличный свет, и я уже хотел сказать Ежи, что такое освещение в этом эпизоде не годится. Но все-таки Кутар сумел дать ощутить, как трудно найти нужный свет благодаря тому, что двинулся не тем путем, каким идут обычно. Представляю, какой зуб имеют на него другие операторы, ведь он единственный... другие — или иезуиты, или янсенисты, или тамплиеры... И вот есть такой, который тоже ищет Бога, не входя при этом ни в один из орденов. Его всегда клеймят от имени того или иного ордена. Сейчас — Стораро, раньше долгое время — Декэ[3]. При том, что некоторое время Декэ был впереди, а потом мы видели, что с ним стало.

Мы. Ты заговорил о Боге... Смотря отснятый материал, мы в самом деле ощущали некое присутствие сакрального...

Он. То-то и оно. (*Смеется.*) Фильм совершенно не религиозный, но в конце концов у нас возникло ощущение... что мы близки к греху. Размышляя об истории изображения, я подумал: его ведь никогда не видят первым, прежде видят то, что вторично, — текст... Это как с рабочими и профсоюзами — рабочих мы не видим, на виду всегда либо хозяева, либо говорящие за рабочих профсоюзы, так и текст всегда предшествует изображению. На самом деле он всегда лишь представляет изображение, возникающее первым, но — незримо, происходит нечто вроде ядерного синтеза, и это ощущение в какой-то момент сбило с толку всю съемочную группу. [...]

[...] Я тут поместил на доску изречения св. Павла о грехе, под законом подразумевая текст. (*Отправляется за цитатой.*)

Св. Павел — римлянам: «Что же скажем? Неужели от закона грех? Никак; но я не иначе узнал грех, как посредством закона, ибо я не понимал бы и пожелания, если бы закон не говорил: «Не пожелай». Но грех, взяв повод от заповеди, произвел во мне всякое пожелание; ибо без закона грех мертв»[4].

Еще стал перечитывать Фолкнера. Он говорит о том, что грех сопряжен с историей Скрижалей, когда Моисей увидел Десять заповедей и они были начертаны: сперва увидел, и только потом были начертаны[5]. А в фильме Мела Брукса Яхве сразу же роняет Десять заповедей, черт возьми, и больше ничего не происходит. (*Смеется.*)

Было упорное ощущение, что я «не сделаю никакого изображения»[6].

---

[3] Выдающиеся операторы — итальянец Витторио Стораро и француз Анри Декэ.

[4] Послание к римлянам святого апостола Павла, глава 7, 7—8.

[5] Речь о сборнике рассказов «Сойди, Моисей», 1942.

[6] Ср. Исход, 20:4: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли...»

И вот еще что я подумал: если бы мне предложили... если бы какой-нибудь халиф мне вынес приговор и сказал: «Ладно, будете снимать и дальше, но придется выбирать: вас либо ослепят, либо отрубят кисти рук»... Если забыть про боль, я бы, наверное, выбрал слепоту, она бы мне так не мешала. А без рук никак нельзя. [...] Звук и камера должны работать как единый ансамбль, не должно быть привилегий: камера — не д'Артаньян, звук — не Планше. Ведь мушкетеров было четверо. Те, кто снимает видео, ассоциируют монтажный стол в гораздо большей мере с камерой... Но звук — это не просто звукозапись, хотя этим ограничивался сам Брессон: определенный звук записывается определенным образом с определенным назначением и в этот миг становится чем-то иным, но о создании нового путем микширования перезаписи речи не идет. Брессон ни разу не использовал одновременно три разных звука. И я прекрасно вижу, сколько времени я сам потратил, чтоб понять: теперь нужно микшировать, не монтировать, а именно микшировать.

Cahiers du cinéma, N 336, mai 1982

В кино не бывает понедельника

Из интервью Гидеону Бахману

Я часто говорил: в кино нет такого понятия, как «изображение», но всегда есть предыдущее и последующее изображения. Настоящего в кино не существует. Нет понедельника, всегда либо Воскресенье, либо Вторник. Понедельник — просто связка между ними. Это и есть изображение.

Я чувствую, что можно говорить ушами, видеть ртом, а по-французски, как вы знаете, мы говорим и «пожирать глазами». «Цвет граната» внушил мне веру, что так можно сделать целый фильм.

Sight & Sound, Spring, 1983

Знаки неблагополучия

Из интервью Сильви Стенбах

У меня аллергия на все военное, на любые схватки. Кроме рукопашных, то есть спорта, или словесных — на манер Сократа. Остальное все — мальчишество, а во мне есть что-то очень женское...

L'Avant-Scène, N 323/324, mars 1984

Искусство демонстрации

Из интервью Алену Бергала и Сержу Тубиана

Я все-таки хотел бы объяснить, почему я отношусь к авангарду. Есть два пути. Если ты падаешь на землю, попадаешь куда-нибудь в безлюдное место, в чистое поле... Прибегают люди — посмотреть... Видимо, я побежал от них. И оказался в авангарде, ведь они бежали сзади... (*Смеется.*) А другие попадают на землю по-другому. Видят: кто-то движется и следует за ним... [...]

Cahiers du cinéma, N 408, janvier 1988

Из интервью журналу «Лир»

Изображение и текст, наверное, появились в одно время. Как король с Железной маской. Я думаю, что первым родилось изображение, а короновали текст. А на изображение напялили железную маску. Поэтому те, кто изготовливает тексты, — мои враги, как подручные Людовика XIV были врагами Железной маски.

Lire, N 125, février 1986

Из «между прочим»

Телевидение допрашивало кино, которое пыталось быть не только индустрией, но и искусством, как секретная служба допрашивает шпиона из неприятельского лагеря. Чтобы переобратить его. Но кино — это зеркало, отображающее реальность с ее тысяча и одной опасностью. И если зеркало обратить в другую сторону, реальность улетучится. В наши дни кино работает на телевидение, как девка на сутенера, содержащего танцовщицу — рекламу.

Японцы навязывают телевидение с высокой четкостью. Это грозит утратой и художественной перспективы, придуманной в Европе, и перспектив развития экономики. Электронное сканирование изображения — ревнивый брат химической фиксации, наследовавшей живописи. Речь идет о воровстве наследия. Американцы, само собой, на стороне японцев. Можно задаваться вопросом, почему. Но для мафии не существует «почему» и «потому что».

Кино — Авель. Телевидение — Каин. Кино — Иаков. Телевидение — Исаак. Кино — Ренуар. Телевидение — Берлускони. Вот только почему этот последний до сих пор держит у себя в гостиной картины Ренуара?

Radio-Télévision, supplément au Monde, 22—23 juin 1986

Из «АБВ... ЖЛГ»

Записал Оливье Перетье

Монтаж. План до, план после, между ними носитель информации — вот что такое кино. Человек видит богача, видит бедняка, сравнивает их и думает: несправедливо. Правосудие происходит от сравнения. И — после — от балансировки. Сама идея монтажа — это весы Фемиды.
Сон. Существуй вечерние курсы, посвященные снам, я записался бы на них первым. В начальной школе следует ввести пару уроков сна в неделю. Но Фрейд сейчас под бóльшим запретом, чем при жизни. Ни на Эйнштейна нет запрета, ни на Пикассо. Ведь сны же снятся всем, и всем полезно понимать их.
Сартр. Вчера, беседуя с Маргерит Дюрас, я пытался защитить от нее Сартра (которого она так же ненавидит, как Марше, и как я ненавижу Спилберга). Я говорил: «Ну хорошо, он не писатель, но все равно я буду защищать его, поскольку это он привел меня к литературе. Не ты, а он». Я и саму Дюрас открыл благодаря ему. Допустим, пишет он неважно и преподавал не ах... Но если я благодаря предателю познал свободу? Если это перебежчик дал понять мне, что побег возможен? И потом, когда Сартр умер, люди плакали на улицах.
Техника. Искусство всегда будет доктором Джекилом, а техника — это мистер Хайд. Джекилу не обойтись без Хайда, а вот Хайду на Джекила плевать. Такая в наше время техника.
Телевидение. Телевидение — наш владелец, наш хозяин, наш владыка... Мы — труженики полей, которые обязаны сдавать владыке урожай. Почему газеты бесплатно публикуют телепрограммы, а не, скажем, расписание поездов? Уму непостижимо.

Nouvel observateur, N 1206, 12—24 decembre 1987

Монтаж, одиночество и свобода

Из лекции, прочитанной в La Fémis 26 апреля 1989
Записали Эммануэль Сарду и Фабрис Пюшо

Годар. В «Истории кино», над которой я работаю, я настаиваю на том, что монтаж есть специфическая особенность кино, отличающая его от живописи и от романов. Кино в его исходном виде сойдет на нет довольно скоро, самое позднее — примерно через человеческую жизнь, и ему на смену придет что-нибудь другое. Но специ-

фическая его черта, так по-настоящему и не развившаяся, как растение, так и не проклюнувшееся из земли, — это монтаж. Люди немого кино ощущали это очень остро, много о нем говорили. Но никто так к монтажу и не пришел. Гриффит искал что-то вроде монтажа, нашел же крупный план. Конечно, Эйзенштейн думал, что открыл монтаж... Но я под этим понимаю нечто куда более объемлющее, благодаря чему ты наконец ощущаешь себя в безопасности. В видео этого момента, единственного в своем роде, нет, поскольку резать там нельзя. При монтаже — я говорю об этом в «Короле Лире», там, где Вуди Аллен соединяет куски пленки английской булавкой, — ты ощущаешь этот момент физически, как некий объект, как, скажем, эту пепельницу. Там у тебя есть прошлое, настоящее и будущее.

Вопрос. Вы говорите, что выстраиваете фильм в процессе монтажа. А имеет ли для вас значение этап сценария?

Годар. При монтаже встречаешься с судьбой. Съемки — вольная пора, во всяком случае... ты волен шмякнуться об землю. А потом встречаешься с судьбой, и происходит то, о чем Сартр очень хорошо сказал: как только наше общество выдумывает себе судьбу и нарекает «судьбой» свою свободу, судьба сразу же в ответ эту свободу ограничивает. Именно в этих границах и выражает себя творение. Лишь немногие беременные ощущают, что их тело чем-то ограничено, хотя они могут делать лишь определенные вещи, лишь определенным образом. Но именно этот период они ощущают как главное свое творение.

Вопрос. Применительно опять же к монтажу, имеет ли для вас смысл слово «выбор»?

Годар. Да, это один из самых радостных моментов, даже если у тебя есть пара неудачных планов, ты знаешь, что других не будет, и вынужден использовать один из этих двух. Это действительно возможность превратить свою свободу в судьбу. Обычно первые фильмы у всех слишком длинные, так как в них вкладываешь два десятилетия жизни. «На последнем дыхании» длился два с половиной часа, и мне сказали: «Слишком длинно». Я не знал, что вырезáть, что оставлять. Не знал, как резать, и просто попытался оставить все, что мне в этой картине нравилось, все, что я назвал бы сильными долями такта, — с моей точки зрения. В конце концов осталось час двадцать пять — час тридцать. Я считал себя новатором. А потом нашел похожую историю в мемуарах Роберта Пэрриша. Он принимал участие в монтаже «Всей королевской рати» Роберта Россена. Фильм длился три часа или три тридцать, монтаж шел два или три года, и никто уже не верил, что из этого что-нибудь выйдет. Пэрриш сказал Россену: «Оставим сильные доли тактов... Если сильной долей считать момент, когда он входит в комнату, то следующие пять минут разговоров — слабая, и мы их вырежем». Так они и поступили, сократив картину до полутора часов, после чего она и получила «Оскар».

Вопрос. Ваш первый выбор — окончательный? Вы говорили, что все неиспользованное немедленно выбрасываете.

Годар. Да. Но я хотел бы выбирать помедленней, и чтобы рядом со мной кто-то был. Чтобы выбирать не слишком быстро, чтобы было время. Когда я наблюдаю, как монтируют другие, меня смущает темп, которого никто от них не требует, никто... Перематывать с предельной быстротой, склеивать с каким-то адским исступлением... В то время как монтаж — что-то такое покойное... Нужно, чтобы было время отдышаться. В этом все и дело. Если б можно было все оставить на стадии рабочего позитива, чтобы люди приходили и смотрели фильм вот так. А мы бы говорили: «Дальше сделаем то-то и то-то...» Но все бы оставалось на этапе замысла.

Вопрос. Это утопично, мы живем в мире продуктивности.

Годар. Конечно, но в монтаже есть нечто... Чувствуешь эту утопию как ручное животное. Съемки — это что-то слишком бурное, в ходе их это почувствовать нельзя. Обычно если съемки проходят хорошо, то фильм выходит совершенно идиотским. Слишком много принимается решений, слишком много женщин, денег, историй, правил, грез, расчетов, упущений. Это-то людям и нравится. Это чудесное соревнование. Вам все дается, если только вы не автор. Вам дают историю, дают материал — придумывать не надо, если вы не сможете распорядиться им толково, ассистент или патрон поправят дело, вам предоставляют нужные связи, возможность путешествовать, вам возмещают расходы. Это расчудесный мир.

У создававших фильмы людей была возможность пожить в начальной стадии идеального общества. Но через два-три месяца действие контракта истекает. Тогда они строят заново другое общество, которое будет называться «Сара филмз» или там «Уорнер бразерс», с совершенно новыми людьми. Что-то вроде ковра-самолета. Настоящее чудо.

Вопрос. В кино хорошо то, что там бывают самые разные моменты.

Годар. Да, но монтаж — единственное, что придумал я. Я не хочу сказать, что хорошо устроился. Как Диоген, сидящий в одиночку в своей бочке, или Сократ, беседующий сам с собой. Но все равно при монтаже объект живой, а в ходе съемок — мертвый. Его надо оживить. Это — колдовство.

Вопрос. Я бы хотел, чтоб вы развили мысль о том, что фильм во время съемок мертв, а после, когда вы останетесь один, оживает, так как вы — автор.

Годар. Может, я так и сказал... Однако имел в виду совсем другое. Я имел в виду: «Почему кино возникло в черно-белом виде?» Цвет уже существовал, оно могло быть и цветным. Все уже умели делать цвет еще когда свой первый снимок сделал Ньепс. Я бы сказал в своей манере, что с тех пор как люди стали похищать у жизни ее образ, как изображение стало кражей, надлежало «носить траур». Вот кино и выдумали черно-белым — этакий траур по жизни. Когда я говорю про «гибельный процесс творения», это не я придумал. Впрочем, первые картины, снятые в «техниколоре», были выдержаны в гамме похоронных церемоний. Эти, с позволения сказать, цвета — ужасные, красно-коричневые, тогда как можно было бы в духе Боннара, Матисса или Делакруа, — не просто так. Это знак глубокого траура, носимого кино, знак долга перед жизнью.

Я не верующий, но когда я у св. Павла читаю: «Образ предстанет после возрождения...» Что ж, после трех десятков лет занятий монтажом я начинаю это понимать. Для меня монтаж есть возрождение к жизни. Съемка ничего не возрождает — возрождению должны предшествовать жертвоприношение и смерть... К счастью, съемки — вещь достаточно живая, в некотором роде балаган. Именно благодаря этому ощущению утопии, мыслимости возрождения, которое дарит мне монтаж, одиночество досадно, но терпимо. Если кто-то работает таким же образом, я ощущаю себя менее одиноким. Всяк безумствует по-своему. Когда Штрауб заявляет, что печатает пять негативов каждого фильма, когда Риветт мне говорит, что собирается отрезать тридцать секунд от двух с половиной часового фильма, так как нужно свести его к двум двадцати, я ощущаю себя не настолько одиноким.

Вернусь к тому, что говорил вначале. К представлению о кино как об искусстве монтажа. Роман — другое, живопись — другое, музыка — другое. Кино было искусством монтажа, точнее, оно вот-вот должно было возникнуть, оно было популярно. Моцарт работал для владык, Микеланджело — для папы, но нельзя сказать, что романисты... У некоторых были большие тиражи, но даже Пруст, даже Мальро не имели сразу сулицеровских тиражей. Как и Маргерит (Дюрас). Кино же стало популярным сразу, очень быстро, быстрее, чем Ле Пен. За три года оно перешло от трех десятков к трем десяткам миллионов зрителей. Живопись не знала популярности. Если бы Ван Гог был популярен, устраивались бы турне его картин. Кино же — было, оно сформировало свою технологию, стиль или манеру, нечто глубинное — монтаж. Что означает для меня ви́дение жизни. Берется жизнь, берется власть, дающая возможность посмотреть еще раз, увидеть и смочь вынести суждение. Увидеть два явления и откровенно высказаться.

Все великие мастера немого кино, все самые известные — Эйзенштейн, Штрогейм, Мурнау, каждый на свой лад, — двигались к чему-то, что позволило бы посмотреть на жизнь иначе. Возможно, войны продолжались бы, налоговая система сохранилась бы, детей бы тоже делали по-прежнему. Но во времена немого кино прозрение было доступно всем, не только прорицателю. Я думаю, что дело в бессознательном испуге, а у предпринимателей — в сознательном... такое вот промышленное бессознательное... И появилось звуковое кино, зародыш телевидения, где нужно было — я, по крайней мере, так считаю — сопровождать изображение объяснением. Звуковое кино не случайно появилось во вполне определенное время. Его изобрели две братских индустрии, американская и немецкая, —

RCA и «Тобис». А «Тобис» — это Гитлер. Кино заговорило, и Гитлер взял власть на радио. Звуковое кино появилось как раз в это время, хотя могло быть изобретено и раньше. Я прочел в какой-то книге Митри или Садуля, что Эдисон через год-два после показа в «Гран-кафе» пришел продемонстрировать изобретенное им звуковое кино. Звук был технически несовершенным, но не хуже, чем изображение. Публика не захотела. Кинозрители предпочли немое кино. Как таковое.

Хорошо бы получить, конечно, подтверждение от таких историков, как Бродель или Фуко, но, я думаю, немое кино принадлежало публике потому, что в кинозалах говорила она, публика. Не важно, что там было фортепьяно, а в залах подороже — и орган. Публика сопровождала фильмы своим текстом, и ей это позволялось. Говорила публика, и так было яснее. Я думаю, она пользовалась столь большой свободой, что звуковое кино появилось в качестве реакции в очень верно выбранный момент. И тогда монтаж... ему пришел конец. [...]

Вопрос. Вы сожалеете о чем-нибудь, чего-нибудь боитесь?

Годар. Жалею, что, старея, я позволяю себе все меньше и что дальше буду дерзать все реже и реже. Жалею о временах «новой волны», когда мы не боялись ничего. Я хотел бы к этому вернуться. Думаю, лет через десять мне это удастся. Потому что, когда приближаешься к старости и к смерти, — это другое дело: больше нечего терять. Сейчас же я еще достаточно боюсь, мне хочется иметь какие-то средства, иметь возможность купить дом. Поэтому я говорю себе, что мне не стоит так снимать любовную сцену, поскольку мой сосед — о продюсере не говорю — рассердится и не захочет, чтобы я жил рядом с ним. Я осознаю, что смею все меньше, и меня это тревожит, я внушаю себе, что надо быть смелее... Но нужно, чтобы ты был не один: во времена «новой волны» мы были грозной силой, нас было трое-четверо, но мы все время без конца общались. Написав статью для «Кайе», я отдавал ее Ромеру, и если он мне говорил, что это хорошо, я радовался больше, чем если бы сейчас мой фильм посмотрело триста тысяч зрителей. Мы обладали колоссальной силой, которую я теперь утратил, как остывающая звезда. Тела становятся холодными.

Сюда я прихожу, чтобы видеть людей, чтобы слышать их... Чтобы самому говорить в полный голос, чтобы люди смотрели мне в глаза и я им тоже. Я говорю себе, что это нужно, как необходимы зрители. Я считаю, что в современном мире меньше веры, реже ощущается призвание. В этом мире стало больше людей, которые любят кино и, как я начинаю говорить, меньше таких, которых любит оно само. Оно все отступает, отступает — не важно, много зрителей приходит или нет, — оно все отступает, вы не можете это не чувствовать. Вы хотите пойти к морю, а оно отходит...

Так что, друзья мои, придется вам шагать.

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, édition établie par Alain Bergala, tome II (1985—1998), éd. Cahiers du cinéma

Не рассказывай истории...

Фрагменты пресс-конференции перед показом фильма «Германия девять ноль» на Каннском фестивале

Если ныне мало радуются, это оттого, что жизнь трудна. Взгляните на людей, идущих утром на работу, даже в так называемой демократической стране, — как правило, им не до смеха. Людям кино — включая и меня — случается повеселиться, но таких, которые смеются по дороге на работу, доводилось видеть крайне редко. Разве что иной раз в некоторых русских фильмах, и мы верили, а оказалось, и они не так уж там смеялись.

У русских нашему image соответствуют два разных слова: «изображение», обозначающее картинки, фотоснимки журналистов, и более расплывчатое понятие — «образ», пришедшее издавна, из Библии. Св. Иоанн сказал, что образ предстанет после возрождения. Иисус, распятый на кресте, — это еще картинка.

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, édition établie par Alain Bergala, tome II (1985—1998), éd. Cahiers du cinéma)

Дети играют в Россию

Фрагменты записи по фильму

Годар. Мне нужно кое о чем спросить вас, Гарри. Я познакомился с вашим московским дневником. Необычайно интересно, милый Гарри, но скажите, где мы?
Гарри Эйзеншиц. В самом сердце того, что остается от империи художественного вымысла.
Годар. Вымысла... Вы, кстати, пишете: в советском кино не бывает обратных планов. Объясните, как так.
Гарри Эйзеншиц. В самом деле, там одни иконы — фон и персонажи, снятые планами различной крупности с одной и той же точки. Нет обмена взглядами.
Годар. Откуда же тогда взялись обратные планы — бац, бац, бац, бац?
Гарри Эйзеншиц. Не знаю, думаю, они возникли году так в 1910-м у американцев. Наверное, там почли за лучшее научить людей просто глядеть вместо того, чтобы вглядываться.

Особый взгляд Жан-Люка Годара

Из интервью продюсеру канала France culture Жану Дэву 20 мая 1995 года

Жан Дэв. В «ЖЛГ/ЖЛГ» изображение все время разрывается между звуком и письменным текстом.
Годар. Да, между тем и этим... В «Историю/и кино» я вставил фразу, автора которой не припомню, — кажется, Брессон: «Изображение и звук подобны людям, которые познакомились в пути и уже не могут разлучиться». Звук появился куда позже. Большинство моих картин можно смотреть без звука, они выдержат. Просто тогда повествование будет разворачиваться с другой точки зрения. Если вы отключите звук в фильмах Спилберга, вам будет чего-то не хватать. Все равно что видеть, как беззвучно шевелит губами диктор телевидения... Тогда нет смысла на него смотреть. Все хорошие звуковые или «говорящие» фильмы можно смотреть и со звуком, и без. Очень легко добавить звук к фильмам Штрогейма, так как это был один из редких режиссеров, немое кино снимавших так, как если бы оно было «говорящим». Когда шли съемки «Монте-Карло», там были все звуки. Он даже просил, чтоб раздавались телефонные звонки, что приводило финансистов в бешенство, — в немой картине! Если в «Глупых женах» или в «Алчности» добавить звук, то ничего не изменится.
Жан Дэв. Но у вас звук изменяет смысл.
Годар. Я просто делаю его зримым... В большей части фильмов звука нет — в том смысле, в котором говорит о звуке Якобсон. В них есть дурацкие шумы. Стукнешь по столу — раздастся звук. Да, это называется звуком. Ну, а дальше что? Впрочем, чем искусства звука и изображения меньше, тем усердней техники выдумывают всякие устройства: «Долби», микропроцессоры... С первой мировой войны думают машины. И поэтому люди стали думать меньше.

Этот фильм был сделан очень быстро. Он рассказывает об одном дне. Часто молодые режиссеры говорят мне, что хотят снимать. Я уже давно им отвечаю, что можно снять такой вот фильм, каких по своему почину никогда я не снимал. Сейчас я выполнил заказ «Гомон» — снять ленту «Годар о Годаре». Я хотел дать представление об одном декабрьском дне, так как стоял декабрь. На следующий день это могло бы выглядеть иначе. Большинство людей рассказывают о своей жизни, как в полицейском донесении: «Утром я встал, почистил зубы, выпил кофе...» В глубине души они прекрасно знают: это ничего не говорит о том, что было у них на сердце, что — на уме, чего они боялись, на что надеялись. Прекрасно знают, что им нужно представить целый мир и что на это у Бальзака, у Толстого уходило двадцать лет. Я говорю молодым режиссерам: «Попытайтесь описать один свой день», но им не удается сделать это избранными ими средствами. «ЖЛГ / ЖЛГ» — и про это тоже.

[...] Я снова пристрастился к теннису, поскольку там, когда вы подаете мяч, то, в принципе, его должны отбить. Тогда как в жизни в наше время, если вам послали мяч, то главное — удержать его. [...]

Мои воспоминания, пережитые мной моменты — это та история, которую мне никогда не рассказывали ни историки, ни мои родители. Я излагаю ее неким способом, который мне пришлось освоить самому, при участии нескольких друзей. Что очень хорошо. Но другие в этом видят в лучшем случае зрелище, но не идеи, не мысли. [...] Изображение рождает мысль, а если возникает мысль, то, значит, можно высказать суждение. Для этого и было создано кино. [...]

Поэзия сама не судит. Кино было призвано помочь суду в качестве следователя. Разбирательство, процесс будут потом. Следователь только собирает досье.

Жан Дэв. Какие чувства вызывает у вас столетний юбилей кино?
Годар. Кино больше нет. Само собой, появится что-то иное. Но кино, в отличие от литературы, не сумело воспользоваться своим преимуществом. Я отношусь к числу людей, которые тоже не сумели. Почему намерена отметить эту дату политическая власть? Наверное, в связи с телевидением, с масс-медиа. Чтобы показать, что магистрали массовых коммуникаций, компьютеры и факсы происходят из приличного семейства, что у них есть благородный предок — кино. Я думаю, только для этого, чтобы придать им долю благородства, к чему принято еще стремиться в обществе. Проходимцы до сих пор не прочь брать в жены герцогинь...

Jean-Luc Gorard par Jean-Luc Godard, édition établie par Alain Bergala, tome II (1985—1998), éd. Cahiers du cinéma

Кино не сыграло своей роли

Из беседы с Жан-Пьером Лавуанья и Кристофом д'Ивуаром

Годар. [...] Сегодня то, что именуется «изображениями», тесно связано с властью. Прежде такого не было. У Гутенберга не было желания властвовать над миром. А вот Спилберг жаждет.

— В чем это выражается?

Годар. В том, что он хотел бы нравиться еще прежде, чем отыщет истину, чем приобщится к знанию. Как и многие другие, Спилберг хочет убедить еще до обсуждения. В этом есть что-то весьма тоталитарное. А для меня кино — орудие принципиально нового мышления, которое располагается где-то между философией, наукой и литературой. [...]

Многие считают, что человек важнее, чем мир. Я же думаю, что мир важнее меня, а я важен потому, что так считаю. [...]

— Что именно вам доставляет удовольствие, когда вы снимаете?

Годар. То, что получаешь в дар целый мир. Тебе лишь нужно найти верное место. Это окно, которое находится пред нами, уже существует. Чтобы снять фильм, нужно просто знать, где поместиться. [...]

— Как, по-вашему, на что вы годны?

Годар. На то, чтобы все же что-то создавать почти из ничего. (*Смеется.*) На то, чтобы забавляться, как дети бедняков, которые умеют играть ничем. Это по-своему довольно радостное дело.

Studio, N 156, mars 1995

Жан-Люк Годар встречается с Режисом Дебре

Что нравилось в кино, так это то, что оно демонстрирует картину, которой веришь: ревнивый муж, увидев свою жену, запечатленную на улице с любовником, не усомнится в достоверности изображения. Когда восторжествует цифровая запись и все будут знать, что сфабриковано может быть что угодно, он, наверное, станет счастливее: изображение уже не будет доказательством.

...Американцы, большие прагматики, называют кино «картиной» (picture), в то время как у русских есть два разных слова. Гейзенберг вспоминает такой случай. Они с Нильсом Бором любили совершать длиннейшие пешие прогулки и вот как-то оказались перед замком Эльсинор. Гейзенберг сказал своему другу: «Вот, это тот самый Эльсинор. Такой же замок, как и все прочие». А тот ему ответил: «Да, но когда вы называете его замком Гамлета, то он становится иным». Для русских изображение (image) было замком Гамлета.

Режис Дебре. Что отличает образ (image) от «картины»?
Годар. Святым Павлом было сказано, что образ предстанет после возрождения. Под «возрождением», однако, следует понимать не вознесение Христа на небеса. Скорее, это возрождение того, чего уже больше нет. Образ умершего брата может появиться лишь после того, как будет проделан труд переживания, скорби, лишь тогда, когда это будет уже не образ горя, когда он не будет больше наводить на мысль о муках, которые испытывала два-три года женщина, его любившая. Только тогда и появляется образ, какие рождают тексты настоящих романистов, вроде «Давно уже я привык укладываться рано»[7].
Режис Дебре. Но фраза, вами приведенная, — не образ.
Годар. Если сказать «Мадлен», то это только слово, это не совокупность элементов. «Мадлен» — «картина», но не «образ». А вот «Давно уже я привык просыпаться рано» — образ.
Режис Дебре. Образ — это узловой пункт, это результат.
Годар. Это не что-то одиночное. Изображения всегда определенным образом сопряжены: два элемента порождают третий. Это принцип не только арифметики, но и кино. [...] О том, что образ — это связи, хорошо сказали сюрреалисты. Пьер Реверди, поэт, говорил: «Чем дальше друг от друга отстоят соотносимые явления, тем точнее и сильнее образ». Ученые двигаются в том же направлении, утверждая, что чем отдаленнее галактики, тем больше вероятность с их помощью определить, когда возникло мироздание. [...]

Фрагменты беседы, включенной в фильм Пьера Дефона по книге Режиса Дебре «Жизнь и смерть изображения: история взгляда на Западе», «Галлимар», 1992. Фильм был показан телеканалом ARTE 14 октября 1995 года, каналом France 2 — 13 сентября 1997 года.

Из интервью «Книги и я»

Пьер Ассулин. Что такого вам дает литература, чего никогда бы не дало кино?
Годар. Вот как раз книгу. Она позволяет возвращаться назад. В литературе есть немножко прошлого и много будущего, настоящего там нет. В кино — одно сплошное настоящее, которое только и делает, что превращается в прошлое. На экране настоящее (présent) — это то, что предстает перед вами (vous est presénté) в тот момент, когда оно уходит. Думать, писать, рисовать — все это родственные вещи. Кино же в этой семье творческих занятий остается посторонним, иммигрантом, слугой. Оно становится другом семьи. Я — из числа таких друзей. Но я чувствую себя стоящим ниже всех творцов, которых я люблю. Однако это меня не смущает. Я знаю, что я — в этом мире. Они имеют право жить в гостиной, я — в прихожей. Не потому, что я снимаю фильмы. Кино — одно, в то время как другие — вместе. Оно возникло из такого места, которого они не знали.
Пьер Ассулин. Поэтому у книг и фильмов всегда будет разный статус?
Годар. Не знаю. Средний, заурядный фильм всегда будет принадлежать к тому же кругу, что и величайшие ленты. Все это — кино. А заурядный роман не относится к той же литературе, что и великие романы. Я не могу этого объяснить, но я так чувствую.
Пьер Ассулин. Так чем вы все-таки обязаны литературе?

[7] Первая фраза первого из цикла романов М.Пруста «В поисках утраченного времени» — «По направлению к Свану», 1913, перевод Н.М.Любимова.

Годар. Склонностью к эксперименту. Режиссер думает глазами и ушами, художник думает руками. Литература стала для меня пристанищем. Она углубила мое мировидение. Книги рассказали мне о том, о чем я от живых людей не слышал. Литература занимается расследованием. В этом смысле она мне преподала урок творческой морали. Я обязан ей своим нравственным сознанием. Литература — слово, противостоящее слову государства, правительства, властей. Слово не партий, а людей с глазу на глаз. Когда ты пишешь книгу, ты с ней один на один, говорит Дени де Ружмон. Вот и я так со своими фильмами — Кафка ведь просил нас делать позитив из негатива. Литература стала моей крестной матерью. Я вновь обрел ее, когда стал снова много читать. Фильмы уже не обеспечивают такого контакта с реальностью.

Lire, N 255, май 1997

Археология кино и память о веке. Диалог

Из книги Жан-Люка Годара и Юссефа Исхагпура

Изображение — нечто смирное. Изображение Мадонны и Младенца на ослике не может привести к войне, а вот интерпретация изображения текстом может заставить, скажем, солдат Лютера отправиться рвать в клочья полотна Рафаэля. Я уверен, что изображение позволяет меньше говорить и лучше выражать.
Юссеф Исхагпур. Слова — ваши враги.
Годар. Нет, лишь в тех случаях, когда слова воспринимают, не раздумывая, как приказы, или когда они превращаются в безрассудно используемый нож.

Jean-Luc Godard, Youssef Ishagpour. Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogué, Farrago, Tours, 2000

Годар: блеск малого кинопредприятия

Беседу ведут Гайяк-Морг и Жан-Филипп Геран

— Вы любите смеяться?

Годар. Да, я смешлив. Мы с Анн-Мари люди наблюдательные, над чем только мы не смеемся — над пробегающей собакой, над горбатым нищим, прямо как Жак Калло! Смех — это монтаж. Он вызывается противоречием, которое люди замечают не всегда. Смех помогает жить, смотреть на мир и быть довольным жизнью!

Epoque, mai 2001

Диктатура комментария

Беседу ведет Антуан де Бак

Антуан де Бак. Вы все время возвращаетесь к истории кино и к истории века, словно ощущая тесную связь с ними.
Годар. Моя история пересекается с ними — с их умолчаниями, с их страстями. В некотором смысле это альбом воспоминаний — мой, но также множества людей, нескольких поколений, веривших: взошла заря. В XX веке кино стало тем искусством, которое позволило, как говорилось в русских романах, душам глубоко переживать свои истории как часть Истории. Нам больше не видать такого слияния, такого соответствия, такой жажды одновременно и Истории, и вымыслов. [...] Прожив в кино полвека, я, естественно, стал связывать его как с собственной жизнью, так и с жизнями других людей моего времени. Только кино удерживало вместе это «я» и это «мы».
Антуан де Бак. Значит, ценность кино — именно в накоплении исторических свидетельств?
Годар. На видео сейчас я чаще сохраняю исторические документы, чем фильмы.

Но различий между ними я не провожу. И фрагменты Нюрнбергского процесса, и кадры Хичкока повествуют о том, что с нами было, и то, и то — кино.

Антуан де Бак. Такие сопоставления и составляют Историю?

Годар. Это то, что видишь, сравнивая два изображения, прежде чем выразить словами: молодая женщина, которая улыбается в советском фильме, — не совсем такая, как та, что улыбается в нацистском. А Чарли в «Новых временах» сперва точно такой же, как рабочие на заводе Форда, когда их снимал Тейлор. Творить Историю и значит смотреть часами на изображения, чтобы потом вдруг сблизить их и высечь искру. Так образуются созвездия, звезды сближаются или, напротив, отдаляются, по слову Беньямина. Кино, воспринимаемое таким образом, становится тогда метафорой мира, оставаясь архетипом, заключающим в себе эстетику, метод, мораль.

Антуан де Бак. Вас, похоже, привлекают эти сопоставления, этот монтаж, эти коллажи, но отталкивает комментарий?

Годар. Комментарий — главная мировая сверхдержава: все рушится под грузом протоколов о намерениях, дипломатических реляций, аналитических биографий. Комментарий превратился в звезду мировой величины, при этом обладая огромными возможностями устрашения и нивелировки отклонений, умолчания о том, что не вмещается в рамки шаблона. Недавние картины 11-го сентября — типичный пример разрастания комментария и его канцерогенной мощи.

Антуан де Бак. То есть?

Годар. После того как прошел ступор от разрушения отчего дома, люди видели все время одно и то же. Точнее, ничего. Одни и те же изображения, ходившие по кругу на фоне бормотания целой армии дикторов. Все, что могло шокировать, тревожить, возмущать, неуклонно вычищалось. Ни единого мертвого тела, никаких следов насилия, только великолепие руин. Всему, что не укладывалось в вымысел, не находилось места. Люди восприняли это событие как еще одну историю — пускай невероятную, но это свойственно так называемым американским фильмам. И все, что шло вразрез, — вполне реальные мертвецы, явления более глубокие и более мучительные, чем просто «ось зла», — пристрастно устранялось. Что гражданам Соединенных Штатов невыносимо видеть свою смерть в лицо, — это одно, но то, что они подделывают изображение, клонируя его текстом, начинает вызывать тревогу. Они привыкли, что вокруг сплошная пропаганда. В конце концов уже не нужно ничего показывать. И наступает безраздельное господство комментария к событию, которое становится всемирным зрительским стереотипом. [...]

Антуан де Бак. Борьба между Америкой и исламизмом — это тоже война изображений?

Годар. Такие слова в цифровую эру кажутся мне общим местом. Изображение — даже икона — не воюет, так как прежде всего — это послание к другому, а не разрушение. Война — единственное дело текста, мешающее этой встрече и, как следствие, тому, чтобы родился настоящий текст, — закон, молитва или поэма. [...] Пресса с телевидением, две злые сестры, не дали Золушке одеться в то «бесшовное платье реальности», о котором говорил Андре Базен. Короче говоря, картине как таковой 11-е сентября нанесло урон. А комментарий равнодушно прикрыл ее лохмотьями, как подлежащую перевоспитанию преступницу.

Libération, 6 avril 2002

Перевод с французского Наталии Ставровской

Ч Т Е Н И Е



АЛЕКСАНДР ЛУНГИН, СЕРГЕЙ ОСИПЬЯН

Полдень

Посмотрел на небо. Будто там есть что-то интересное.
Кормак Маккарти. «Дорога»

Волнистую степь освещает стоящее в зените солнце. Бронированный фургон валяется на боку. Колеса все еще крутятся. Задняя дверь выломана и висит на петле. Ветер гонит по степи разноцветные бумажки.

Человек в черной униформе бежит по потрескавшейся, темной земле. Перед ним покатый холм. Редкие пучки полыни. Человек задыхается, в руке у него большой пистолет. Красивый пистолет, хромированный. Слышны выстрелы. Человек падает. Пули вырывают из его спины куски черной ткани. Он вздрагивает, резко, всем телом. В нем последний раз тяжело проворачивается жизнь, и он замирает.

Маленький поселок в полынной степи. Дома из шлакоблоков. Все серое, словно покрытое слоем пепла. Даже небо. Вместо стекол в окна вставлены куски фольги. Злое, белое, сплющенное солнце яростно бьет в сверкающую фольгу. Смотреть больно. Пусто и тихо. Только под степным ветром дребезжит какая-то железяка.

Стоит на площади перед невысоким зданием сельской школы. Пиджак снял, рукава рубашки закатаны. В другой руке большая кожаная сумка. Ветхая дверь школы закрыта на замок. Подошел, подергал замок. Посмотрел через пыльные стекла. Никого. Пустой коридор. Крашеный темной краской пол.

Повернулся. На площади растет одно дерево. Листья пыльные, кажется, от жары съежились. Шелестят, как старая газета. Под деревом в жидкой тени старик в желтой фуфайке. Дорожный рабочий?

Сидит неподвижно, только губы шевелятся. Молится, что ли? У ног стоит новый, разноцветный географический глобус.

Надел пиджак. Поморщился. Тянет где-то сбоку, жмет. Подошел к старику. Поздоровался. Тот так посмотрел, словно они уже виделись. Под слабым ветром ветви подрагивают, и пятна тени скользят по сухой, твердой, как асфальт, земле.

— А что, школа закрыта?

— Закрыта. Лето.

— Странно. Я же звонил. Предупреждал, что приеду.

Поставил сумку. Вытер потный лоб. Зной страшный. Солнце давит, словно кулаком по голове лупит. Снова потер бок. Достал из кармана пакетик «маолокса», разорвал зубами и прямо так высосал. Старик спросил:

— Больно?

— У меня язва.

Объяснил. Губы все в белом налете. Спросил.

— А где все?

— А никого нету.

— От жары попрятались?

Старик кивнул.

— Ты погляди по сторонам. Скоро вообще никого не будет.

— А что останется?

— Пустота. Она пойдет по дороге, а навстречу ей никого. Тогда она оста-

новится и спросит: «Эй, а где все?» Но ей никто не ответит.

— Так будет?

— Да.

— И это хорошо?

— А чего плохого?

— Я думал, ты Божий человек.

— Бог любит пустоту.

Старик улыбнулся, обнажив гнилые зубы.

Поднял сумку и пошел к стоящей на площади старой «Тойоте авенсис», серой от пыли. Открыл дверь, небрежно бросил сумку на заднее сиденье, где уже лежали кипы географических атласов и глобусы, точно такие же, как у старика. Сел за руль. Ключи торчали в замке зажигания. Завел машину, развернулся и выехал на трассу.

Пустая, насколько видно, дорога. Только белая разделительная полоса летит вперед к зыбкому, размытому горизонту. Вокруг черная, полынная степь. Покатые бурые холмы. А между ними соляные озера. Раскаленный воздух над ними дрожит. И кажется, что весь ландшафт как-то плавно колышется и вибрирует. Жарко. Кондиционер не справляется. Дышать тяжело. Потер больной бок. Не проходит.

Достал мобильный телефон. Позвонил жене. Никто не ответил. Длинные гудки. Включил радио. По радио рассказывали об ограблении инкассаторской машины. Выключил. Так и ехал вперед. Один в этой проклятой пустоте.

Проехал мимо поста ДПС. Притормозил. Никого нет. Выглядит заброшенным. На обочине стоит покореженная, закопченная машина. Похожа на его «Тойоту». Видимо, горела. Резина оплавилась, стекла вылетели на асфальт и застыли рыхлой кашей. Поехал дальше. Жарко. Хочется пить. За кадром его голос отчетливо произнес: «Иногда кажется, надо просто понять, что же это такое происходит».

Впереди возникла бензоколонка. Новая, благоустроенная, с магазином. Из ниоткуда. Как мираж в этой выжженной степи.

Заехал на бензоколонку. Все оцеплено желтой лентой. У магазинчика стоит семейный «Минивэн». Рядом милицейские машины и «скорая помощь». Работают мигалки. На носилках лежат накрытые заляпанными простынями тела. Один из милиционеров повернулся к нему, показал руками: мол, проезжай. Остановился, открыл окно.

— Мне только воды купить...

— Проезжай! Проезжай, давай! Нечего тут стоять.

Посмотрел, как носилки запихивают в «скорую помощь» и спросил:

— А что случилось?

— Семью тут убили. Четверых человек. Проезжай.

Выехал на пустую трассу. Солнце клонится к горизонту. Из белого стало розовым, но жара не спала. Снова позвонил жене. Никто не ответил.

В зеркале заднего вида показалась машина. Едет быстро. Догоняет. Но обогнать не спешит. Какое-то время так и ехали друг за другом. Потом завыла сирена. Машина выехала в соседний ряд, поравнялась с ним и стала прижимать к обочине.

Остановился. Из машины вышли двое в плотных, серых некрасивых пиджаках. Один — здоровенный, лысеющий, с большим брюхом. Второй — высокий, жилистый. Видно, что очень крепкий. Подошли, показали ксивы, потребовали документы. Достал бумажник — документов там почему-то не оказалось. Наверное, забыл. Эти двое обрадовались. Велели выйти из машины.

Так на двух машинах и подъехали к какому-то придорожному кафе. Двухэтажная хибара из шлакоблоков, покрытая местами осыпавшейся белой штукатуркой. Вместо окон — фольга. Подрагивает на ветру, и по стоянке мечутся солнечные зайчики. Припаркованы две фуры. В их тени лежат тощие, пыльные собаки. Вышли на жару. Жилистый вытащил из машины его сумку.

К двери кафе пришпилина молитва за тех, кто находится в дороге, а на противоположной стене — большая фотография Далай-ламы. Пахнет бараниной. Когда вошли, дальнобойщики перестали есть и повернулись к ним. Молча, сидели и смотрели. Здоровяк подошел к стойке и что-то тихо

сказал поварихе. Та протянула ему ключ.

В дальнем углу у умывальника узкая дверь. За ней темная деревянная лестница. Под тяжестью здоровяка ступени громко скрипели. Поднялись наверх и оказались в тесной комнате. Окно заклеено фольгой, и в комнате темно и душно. Здоровяк зажег настольную лампу. Сел на стул и вытер платком мокрый лоб. Все молчали, и было слышно, как тяжело он дышит.

Свет превратил комнату в убогий гостиничный номер. Стол, два стула, жесткое кресло и узкий диван. Дверь в ванную полуоткрыта, и видно, что кафель на стене там осыпался. Здоровяк поставил его сумку на стол. А Жилистый направил лампу ему в глаза и начал спрашивать. В который раз он принялся объяснять, что приехал из города. С проверкой от Горроно, выяснить, как школы готовы к учебному году. Он везет новое оборудование для кабинетов географии. Но все школы почему-то оказались закрыты.

— Что в сумке?

Это Здоровяк перебил его. Он растерялся.

— Там... там, ноутбук и методические материалы...

Здоровяк открыл молнию. Ни ноутбука, ни методических материалов в сумке не оказалось. Там были два туго набитых целлофановых пакета. Пистолет и черный конверт. Увидев пистолет, Жилистый радостно улыбнулся, словно встретил старого знакомого. Пистолет был большой, красивый, хромированный. Он взял его, повертел, понюхал ствол. Из него недавно стреляли. Тем временем Здоровяк вывернул на стол целлофановый пакет. Там оказались деньги. Пачки денег в банковской упаковке. В ужасе от всего случившегося, стал оправдываться: «Это не мое... Я не знаю, откуда это взялось... Мне, наверное, сумку подменили. У меня машина не запертая была».

— Кто подменил?

Это Жилистый спросил.

— Ну, там был один старик с четками.

Ответил он упавшим голосом, понимая, как глупо это звучит.

— Что ты нам лепишь? Машину инкассаторскую ограбили. Трех человек положили. И еще двоих оперуполномоченных. По радио передавали. Ты что, радио не слушаешь?

Он молчал, не знал, что сказать. Здоровяк достал из черного конверта какую-то карточку и усмехнулся.

— Не твое, значит? А это что такое?

Бросил ему конверт. Дрожащими руками взял конверт, вынул из него фотографию и, закрываясь рукой от направленного в глаза света, стал рассматривать. На карточке был изображен он сам, одной рукой защищающийся от чего-то, а в другой держащий фотографию. Посмотрел и растерянно оглянулся — не понял, как такое возможно. Стал потрясенно чего-то лепетать, но они его не слушали. Обменялись какими-то знаками и ушли в ванную. Пока они там шептались, изучал загадочную фотографию. Где он находится, непонятно. Фотография палароидная, тусклая, фона не разобрать.

Двое в пиджаках вернулись. На лицах нехорошие улыбки. Явно придумали что-то гадкое. Здоровяк вытер потный лоб, надел очки и стал считать деньги. Жилистый подошел и протянул пистолет.

— Возьми.

— Зачем? Не надо. Я даже стрелять не умею.

— Возьми, сказал.

Жилистый откинул полу пиджака и расстегнул свою кобуру. Машинально взял пистолет, отступил к стене и мгновенно понял, что они задумали. Палец сам нащупал кнопку предохранителя. Весело улыбнувшись, Жилистый выхватил свой ствол. Успел выстрелить первым. Три раза. Жилистого отбросило в другой конец комнаты. Он выбил хлипкую дверь в ванную и упал. Его длинные ноги остались торчать в комнате. Они судорожно подрагивали.

Здоровяк перестал считать деньги и удивленно уставился на него. Какое-то время они просто пялились друг на друга. В очках вид у Здоровяка был удивительно мирный. Неожиданно Здоровяк резко дернул за шнур настольную лампу. Она упала, и свет погас.

Темноту разрезала резкая вспышка выстрела. Затем еще одна. Закричал

что-то нечленораздельное и принялся палить в ответ. Призрачные вспышки выстрелов освещали комнату, но слишком быстро гасли, не давая что-либо рассмотреть. Что-то сильно, но мягко ударило его в бок. Он упал на колени около окна и продолжал стрелять в темноту.

Внезапно грохот выстрелов стих. И обрушилась тишина. В комнате пахло чем-то кислым. Наверное, порохом. Несколько пуль попали в фольгу на окне. Через дырки в комнату падали узкие, косые лучи белого света. Он ощупал свой бок и поднес руку к свету. Она была вся в крови. С трудом встал на ноги и сорвал с окна фольгу. Сжимая в руке пистолет, Здоровяк лежал, привалившись спиной к стене и свесив голову набок. Очки по-прежнему сидели у него на носу. Во лбу была круглая дырка. В ней пузырилась кровь. На стене за его головой расплылось неровное пятно, словно кто-то разбил о нее банку с засахаренным вареньем. Снизу донеслись крики, послышался скрип ступеней. Он засуетился, выронил бесполезный пистолет, зачем-то засунул в карман загадочную фотографию, схватил пустую сумку и вывалился в окно.

Упал спиной на крышу подсобки, а потом свалился на землю, больно стукнувшись о твердую, словно каменную почву. В тени подсобки лежала рыжая, безрогая корова ростом с большую собаку. Напуганная его падением она вскочила и, покачиваясь, побежала в солнечное марево, вздымая копытами белую пыль.

Зажимая рукой рану в боку, он доковылял до трассы и осмотрелся. Никого. Только ветер свистит. Вдалеке появился автобус. Как мираж, он скорее не ехал, а плыл, скользил в дрожащих струях воздуха. Не дожидаясь приближения автобуса, он перебежал дорогу и исчез в невысоких коричневых холмах, поросших редкими пучками полыни.

Очень хотелось пить. Он шел вдоль соляного озера, которое нестерпимо сверкало на солнце. Смотреть нельзя, глаза начинают слезиться. Воздух над озером кипел. У берега скопилась белесая, грязно-белая пена. Поднялся на невысокий холм и увидел его.

Нет, сначала он увидел птиц. Черных птиц, в основном ворон. Чуть поодаль на боку лежал бронированный фургон. Ветер гнал по степи какие-то разноцветные бумажки. Подошел ближе и увидел, что это деньги.

При его приближении птицы разлетелись, открыв валяющийся на темной земле труп в черной форме и почему-то в одном ботинке. Вся спина его была исклевана. Рядом валялся блестящий пистолет. Он облизнул пересохшие губы, ухмыльнулся, поднял пистолет и засунул его за пояс. Но труп так и не перевернул. Не решился.

Подошел к фургону. Лобовое стекло было покрыто паутиной трещин. Шофер висел на ремне, уткнувшись головой в руль. Сидящий рядом откинулся на сиденье. Грудь — в запекшейся крови. Подошел к висящей на петле задней двери, вздохнул и принялся набивать деньгами сумку.

Спустившись с холмов, вошел в маленький поселок. Пусто и тихо. Дома из шлакоблоков. Вместо стекол вставлены куски фольги. Все серое, словно покрыто слоем пепла. Еще издалека, увидев знакомое здание школы, понял, что ждет его на площади.

Старик по-прежнему сидел под деревом и перебирал четки. Смотрел, как он, держась за бок, пересекает площадь.

— Больно?

Кивнул. Оторвал от окровавленной рубашки руку. Посмотрел на кровь.

— Значит, Бог любит пустоту?

Спросил и, не оборачиваясь, пошел к серой от пыли «Тойоте». Открыл дверь. Бросил свою сумку на сиденье. Сел за руль. Ключи торчали в замке зажигания. Завел машину, развернулся и выехал на трассу.

Дорога, пустая от горизонта до горизонта. Подъехал к посту ДПС. Теперь там были люди. Гаишники. Белые рубашки сверкают на солнце, как доспехи. Морды красные, пунцовые. Пот стекает ручьями. Вынул из сумки пистолет. Положил на сиденье. Затормозил. Лениво машут рукой — проезжай мол. В такую жару ничего неохота делать.

Поехал дальше. Вскоре из тусклого марева выплыла бензоколонка. За-

ехал туда. Знакомый «Минивэн» припаркован у магазинчика. Четыре человека. Семья. Муж, жена, двое детей. Девочка постарше, мальчик поменьше. Веселые. Сказали что-то про жару. Кивнул. У девочки фотоаппарат. Снимает все вокруг. Хотела снять его.

— Не надо, меня нельзя снимать.

— А я все снимаю. Все, что есть.

Наглая. Вошел в магазин.

Вышел. На плече сумка, в одной руке упаковка воды, другой зажимает свою рану. Стал засовывать деньги в карман. Неловко. Выронил фотографию. Ту самую. Мальчик подбежал, поднял и подал ему. Стал смотреть на фотографию. Задумался. Не заметил, что девочка его снимает. В последней момент успел закрыться рукой. Так и щелкнула его смотрящим на фотографию. Ухмыльнулся, порвал свою первую фотку. Выкинул. Еле доковылял до машины.

Девочка положила карточку в конверт, подбежала к нему и сунула в сумку.

— Возьмите. Может, вам пригодится.

Не сумел избавиться от этого проклятья. Девочка заметила расплывшееся по рубашке пятно крови.

— У вас кровь!

Оглянулся. На асфальте отчетливо видны пятна крови. Глянул устало сначала на нее, потом на пистолет в своей сумке.

Ехал вперед по голой степи. Ничего нет. Только белая разметка летит к расплывчатому, зыбкому горизонту. Жадно пил воду. Потом смотрел в окно, как струится вокруг ландшафт. Его голос за кадром отчетливо произнес: «Иногда кажется, надо просто понять, что же это такое происходит... Если не понимаешь, что вокруг творится, как узнать: кто ты и на что способен? Как изменить то, что есть?»

Раздался телефонный звонок. Вынул трубку. На дисплее высветилось: «Жена». Открыл окно и выбросил трубку на дорогу. Впереди появился автобус. Как мираж, он парил в прозрачных струях раскаленного воздуха. Пересек осевую. Прибавил газу и понесся вперед. До конца не верил, что автобус настоящий.

Автобус вынырнул из солнечного тумана неожиданно близко и стремительно надвинулся на него, закрывая весь мир. Железный, огромный, как гора.

К вечеру с Каспийского моря натащило облаков и зной спал. Закатное солнце освещало смягченные туманом холмы. «Минивэн» медленно катился по трассе. В машине было весело. Играло радио. Взрослые и мальчик подпевали. Девочка возилась со своим аппаратом.

Из мглы появился гаишник. Указывал объезд по степи. Впереди дорога была перекрыта машинами с мигалками. Стали объезжать. Увидели съехавший в кювет автобус. Испуганный водитель что-то нервно объяснял гаишникам. Метров через тридцать стоял остов покореженной, покрытой копотью машины. Она была забита пеной из огнетушителя. И от нее валил белый пар. Колеса все еще тлели, резина оплывала пористой массой.

Девочка высунулась из окна и стала снимать. Мать одернула ее.

— Что ты снимаешь? Аварию? Зачем?

— Я все снимаю. Все, что есть.

Наглая девочка.

ЮРИЙ СОЛОДОВ

Папа

Чищу зубы в ванной. Шумит струя воды. Дверь распахивается, взволнованный голос зазудел над ухом:

— Десять кубов! Десять кубов воды! Пошел сегодня в ЖЭК оплачивать, десять кубов воды счетчик насчитал! Это ж надо! — и голос как-то невротически оборвался. — Юра, прошу, осторожнее, осторожнее с водой!

Папино лицо в зеркале пропадает. Дверь закрывается.

Выхожу из ванной. Вопрос. Участливый.

— Постирался? Да, Юра?

— Да, папа.

— А я вот свое белье нечасто стираю... Я могу и в грязном походить.

Произносит, наклонив голову, в ненавязчиво поучительной манере. С каким-то странным, демонстративным, педагогическим смирением. Замечание это не просто так, а намек. И вид глуповатый. Но вот что это? Что за загадка?

И эти странные переходы от демонстративной, сиротской позы к покровительственной патриархальности.

— Пошли за стол. Наливать? Смотри, много не налью. Чтобы потом не говорил, что отец спаивает. Картошки подложить?

— Ну... да.

— С картошкой оно сытнее. Дольше в брюхе держится.

— Выключил бы ты его, пап. Телек. Мозг клюет... Вот что вы, пенсионеры, жлобов так любите? Киркорова этого анального? Что вы на их жизнь заглядываетесь?

— Не понял тебя.

Тем не менее выключает пультом телевизор.

— Неужели *их* жизнь лучше, чем *ваша*? Неужели в ней есть хоть что-то *настоящее*?

— Да, конечно, — удивленно на меня смотрит. — Конечно, Юра! Их жизнь лучше, чем наша! Тут и сравнивать нельзя! Наша-то жизнь, — болезненно оскалившись, мотает головой, — это жизнь, что ли? Ерунда это, а не жизнь... Еще по одной?

— Наливай.

— Потом не говори, что отец спаивает.

Выпили. Жую. Папа посмотрел на меня, привычно скорчил плаксивую физиономию и начал:

— Да, хорошо, когда зубы хорошие. А когда всего два передних зуба, ты ими скреби, не скреби, а толку чуть.

И сверлит тоскливыми глазками: ну, где твое сочувствие? А я уткнулся в тарелку и с непроницаемым лицом жую. Во мне все сопротивляется, когда из меня начинают насильно выжимать.

— Юр, слышал? Степанов на днях третью квартиру купил?

— Да.

— Три квартиры! — папу скособочило. Перекроила морду горестная зависть. — Эхма-а!..

— Пап, ну, это главное, что ли? — спрашиваю небрежно.

Но его не сбить.

— Три квартиры!.. Вот ведь, и человек обеспеченный, и детям есть что оставить. Разве плохо?.. А ты, Юра? Вот ты. Живешь — квартиры нет, ничего нет. Что хорошего?

И заглядывает снизу, наклонив лицо по-птичьи. Мятое лицо, маленькие глазки. Красные, трусливые.

— Да черт с ним и его квартирами!

Никогда я не орал на папу, а тут вдруг заорал. Неудачником выставлять! Последнюю силу отнимать!..

— Что, нельзя даже совет дать?

А мне уже трудно остановиться:

— В чем твой совет?!

— А умные люди, между прочим, всегда стариков слушают. И советами их пользуются...

— Какой ты совет дал? Что ты сказал такого, чтобы я сам не знал?! Я не знаю, что я по углам всю жизнь болта-

юсь? Что ты меня ковыряешь? Ведь больно же, б...!

Тут, конечно, он напускает на себя постный вид.

— Я ж не знал, что так воспримешь...

— А что тут знать! Ты жизнь прожил — и такта не нажил?

— Да что с тобой говорить? — встал, повернулся, пошел.

Кричу ему в спину:

— Что ж ты уходишь? Ты же хотел поговорить? Так говори! Вот всегда ты так! Заведешь — и сам же убегаешь!

Остановился. Стоит спиной. Повернулся.

— Ну, говори.

Но запал уже прошел.

— Да ладно. Поговорили уже.

Посидели. Посмотрели в стол. Выпили еще по одной.

Чтобы разрядить молчание, спрашиваю:

— Летом жара была?

— А я не знаю, я же в больнице лежал, — мгновенно накатывает на него жалость к себе. — Не купался. Не загорал. Не гулял. Лето это... Ну его... Мимо меня прошло.

И всматривается в меня слезящимися глазами: понимаю ли я, как это тяжело — быть им?

Я молчу.

— Вот ты отцу... — ищет слово, — посочувствовал.

Молчу. Глухо. Раздраженно.

— Юра, вот скажи, ответь мне. Только честно. Я хороший человек? Я себя считаю хорошим человеком. Б..., я как будто оправдываюсь перед тобой! Да что мне перед тобой оправдываться? — взвинчивает он себя все больше. — Не за что мне перед тобой оправдываться! Я хороший человек! Все, что у меня было, я отдал детям. Да мне, вообще, ничего не надо, по-русски говоря! Меня и на работе за это уважают. Да, все меня уважают!

Спросил — и вцепился глазами. Жует глазами.

— Че молчишь?

— Хороший ты, хороший...

Кивает. Да, да, мол, другого ответа он и не ждал.

— Да только не совсем.

Замирает. Лицо его тяжелеет.

— Как это?

— Пиздил маленького? Не пиздил бы, был бы хорошим. А то с Юльки пылинки, как с фарфоровой, а меня — ремнем. Да с душой так, с огоньком! Воспитательно! Я ж у тебя второй сорт был. Она стучит на меня, за ерунду по хозяйству, а ты меня пиздить. Потом на работу, а я за ней с ремнем гоняюсь. Справедливость восстанавливаю. Ты ж из меня психа сделал, папа! А теперь спрашиваешь: «Хороший я, хороший?» Хочется быть хорошим? И мне хочется. Да только не могу. Ты мешаешь. Тот, сумасшедший, из детства. А так, хороший. Почти люблю.

Переваривает. Заиграли желваки. Резко вскакивает и быстро выходит, почти выбегает из кухни.

Наливаю рюмку, выпиваю. Прислушиваюсь. Тишина. Встаю, иду по квартире. Здесь нет его. Здесь нет. А-а, вот он, в гостиной. Застыл у окна. Спина сутулая, сухая, зябкая. Острые лопатки подростка. Розовый затылок с редкими волосками. Просвечивают оттопыренные уши. Застиранная офицерская рубашка, купленная по случаю.

И ветки за окном — зеленая масса во все окно — ходят от порывов ветра. Ниже — выше. Ниже — выше. И кажется, что папа качается на волнах. Оцепеневший, одинокий папа. Качается вверх-вниз на огромных зеленых волнах. Зябнет на пронизывающем зеленом ветру.

Господи, какое дерево — мой папа!

Какое дерево прекрасное.

Наконец произношу через силу:

— Ладно, пап. Зря я это.

Он, не поворачиваясь, отмахивается. Куцый быстрый жест: не говори ничего. Наконец слышу придушенный голос:

— Ты иди. Я щас.

Утро. Сижу на кухне. Над исписанными страницами. Прихлебываю чай. Слышу, как он в комнате ворочается, стонет во сне, просыпается, кряхтит, вздыхает жалобно.

Шаркают тапки. Увидел меня. Еще раз вздохнул. Спрашивает соболезнующе:

— Все думаешь?

— Работа такая.

— Тяжело это… То ли дело у нас было. Сидишь, за схемой смотришь, а деньги-то идут.

Смотрит на исчирканные листочки. Морщась, мотает головой, сокрушенно цокает языком:

— Ай, Юра! Как ты не боишься так жить?!

— Если думаешь, то жить интересней. Азарту больше.

Еще один вздох.

— Так-то оно так… Но, с другой стороны, те, кто думают много, они умирают рано.

Я аж поперхнулся:

— Умеешь ты, папа… *поддержать*!

Вот всегда у него так. Не «Как у нас дела?» — а «Что у нас плохого?»

— Как спалось, пап?

— Так не спал я. До утра. Все думал: «На хрена я это сказал? Про квартиры. Про Степанова». Вот, дернуло меня!..

…Говорит громко, возбужденно, почти кричит. (Он глуховат вдобавок — на нервной волне, привычно оседлал эту волну.) Глаза расширены. У меня болезни. У меня проблемы. У меня бессонница. Он кричит и весь трясется. Энергия от него хлещет. Рывками. Как порывами ветра от него бросает. Крик — отрывист. Крик — как лай. Больно! Больно! Больно! Тошно! Тошно! Тошно! Страшно! Страшно! Страшно!

Я испуган. Я заворожен им.

Порывисто убежал и тут же вернулся с медицинской справкой, со списком лекарств. Подсовывает, посмотри-посмотри, какие плохие у меня дела. Говорят, нужна операция. Делать мне операцию или не делать?

Это его постоянная тема. Принятие решения. Покупать — или не покупать? А если покупать, то — то или это? Идти с собакой гулять — или не идти? В поездку что брать? Зеленую кофту? Или синюю? Слышь, нет? А это куда ложить? Отдельно все? А этот ремешок? Нет? Не надо его?

Так делать — или не делать? Операцию? Один сказал так. Другой — противоположное. И смотрит, въедается глазами — требует, чтобы ты принял решение. За него. Выслушав, побежит дальше, к следующему: а вот Юра сказал, что надо поступать так, а другой человек сказал, ни в коем случае так не поступать. Так как быть-то ему, маленькому папе перед лицом Большого Страха? Всех обежит, всем в глаза залезет, со всех ответы выдавит, столь, казалось бы, важные, а поступит все равно по-своему.

Зрачки его в такие моменты ужасны. С такой страшной силой, живостью сканируют тебя, что кажется, они немного впереди лица, автономны. Плавают в своем кошмаре.

Бросаю взгляд на часы:

— Пап, мне собираться надо, опоздаю.

— Давай, давай. Конечно. Брось. Не мой посуду. Мне делать нехрен, я помою.

Выруливаем на перрон. У меня на плече сумка. У папы в руках полторашка пива и пластиковые стаканы. Он забегает вперед и заглядывает в лицо:

— Так делать операцию?

— Делать.

— А Геннадий сделал — и под холмиком уже!..

— Что тут скажешь? Не повезло.

— В нашем дворе мужик живет. Сергей. Он говорит: «Ни в коем случае не делай! Ни в коем! У меня, — говорит, — аденома с куриное яйцо, но под нож — *ни за что, ни за что!*» Видишь, как человек считает?

— Это твой организм. Ты сам решение должен принять.

— Не, я понимаю, что тебе наплевать.

— Да не наплевать мне!

— Врач, тот — наоборот. «Не затягивай, — говорит. — Поздно будет». И вот ночами не спишь, думаешь, думаешь. И Геннадий, брат, — тоже за операцию.

— Дядя Гена смелый был…

— Да. Только после операции живот у него, как барабан! — папа мотает головой, морщится с болезненным восхищением. — В гробу лежит, как барабан!.. Что посоветуешь? Отцу?

А что тут, правда, посоветуешь?

— Что молчишь?

— Я не знаю, — голос мой звучит подавленно.

Вдруг что-то вспомнилось, как он приезжал ко мне прошлым летом. Как я провожал его из Москвы.

Обычно он бравурно, энергично, залихватски прощается. Смеется. Он, когда смеется, смеется всем лицом, всем телом и даже больше — окружающим пространством.

Уезжая, издавал исцеляющие, душевные вопли, потрясал кулачком:

— Ты не одинок, Юра, не думай! Я с тобой! Юра, ты не одинок!

И сейчас. Сейчас он опять начнет. Про это. Про одиночество.

Так и есть.

Бодрой рысью чешем вдоль состава. Я высматриваю номера вагонов, а он мне в голове дырку протирает.

— Юра. Не живи один. Юра. Найди себе кого-нибудь! Женщина в жизни. Юра! Самое главное!

Я протягиваю проводнице паспорт с билетом, а он все ковыряет:

— Юра. Запомни! Женщина — самое главное!

Проводница веселится откровенно:

— Юра, запомнил?

Захожу в вагон, бросаю сумку.

Возвращаюсь, а проводница все уже. Попалась. Папа рассказывает. Институт сын закончил такой-то. Приехал делать загранпаспорт. У него командировка. Живет папа один. Жена его, Тамара, погибла. Детей двое. Есть еще дочь. Юлька. Проводнице интересно. Проводница задает вопросы. Папа с готовностью обстоятельно отвечает.

Все это неловко, но неизбежно. Папа такой.

Оттаскиваю его в сторонку, мы разливаем пиво по стаканам.

— Ну. На прощанье.

Проводница спохватывается:

— Пассажиры, заходим. Заходим-заходим. Отправление.

Быстро, давясь, выхлебываю пиво. Обнимаемся. Колючая щека.

В тамбуре оборачиваюсь, тычу пальцем:

— Папа, иди к окну.

Прохожу в вагон. Сажусь на свое место. Появляется папа. Он стоит по ту сторону стекла с недопитым стаканом пива в руке. Подергивает плечами, отворачивается, переминается. Посмотрит на меня, отвернется. Лицо — складками. Иссечено. Горестное, набрякшее. Нахохлился. Протянул стакан, мы чокнулись через стекло. Перрон мягонько тронулся, папа пошел рядом, то отставая, то снова появляясь. Помахал рукой. Идет, прихлебывает из почти пустого стакана, лицо набухает, набухает, и вдруг папа уже плачет. Идет параллельно окну и плачет, на меня не смотрит. Это не женские слезы напоказ, чтобы пожалели. Это слезы бессилия, силы кончаются, жизнь кончается, сын уезжает, жить хочется, а нечем. Ты раздражаешь детей, ты им отдал все, больше отдать им нечего, ты им в тягость, пустота, горе, смерть стоит рядом, а ты не готов, не готов.

Это ничего

Во вгиковском общежитии подо мной живет армянин. Тигран его зовут. У него еще лицо такое... как будто снятое широкоугольным объективом. Вспухающее посередине. Он на режиссера учится. И еще: перед тем как сказать что-то наглое, он краснеет — нежно, как девушка.

У него проблемы с русским языком. Пару раз я редактировал сценарии его учебных этюдов. Вообще-то за редактуру платить надо, но я с него ничего не взял. И он это запомнил... Я смотрю, процесс пошел на расширение... Я, конечно, хороший человек, но не до такой же степени. И я стал дистанцироваться.

Да, у него есть еще одна неприятная черта. Он здоровается.

Увидит знакомого — и изогнется

весь. Наклонится вперед и как-то вбок. И вверх-вниз раскачивается. И ручкой делает: «Ка-кие лю-юююди!» И улыбка широкая-широкая, во весь широкоугольный объектив. И беззвучно хохочет.

Отвратительно.

Мой сосед по блоку Андрей говорит, что Тигран в этот момент похож на Тигру из американского «Винни Пуха». Когда тот качается на хвосте.

Но и это не все.

Я заметил, что он стал здороваться со мной с какой-то особенной экспрессией.

Он вспыхивал особенно ярким румянцем. Особенно широко улыбался. Ямочки на его щеках обозначались глубже, чем обычно. И с каким-то особенно участливым напором он задавал вопрос: «Как дела?»

Изображая счастье лицезреть, гримасничал уже запредельно, а амплитуда покачиваний на хвосте увеличилась на порядок и была вкрадчива. Демонстрировал он уже не радость от встречи, а ее невероятность, так широко он разводил руками, так он был поражен.

Из всего этого я сделал вывод, что он написал ни больше, ни меньше, а диплом. И хочет повесить на меня его редактуру. А мне не хочется. Мне страшно не хочется. Но, чувствую, отвертеться будет очень и очень непросто. Неужели я слюнтяем окажусь, тряпкой? Неужели я этот вопрос решить не смогу? И заранее от себя противно. Потому что чувствую: окажусь.

И я стал томиться.

Объяснений было не миновать.

И вот это произошло.

— Каки-ие люди!..

— Угу.

— Я вечером к тебе зайду?

Хорошего настроения как не бывало. Надо отшивать, напрягаться, придумывать, что говорить.

— Заходи.

— Смотри, я зайду вечером.

— Заходи, — бывают же такие скоты липучие.

— Есть разговор.

— Да? — тревога нарастает.

— Точнее, есть дело.

— Редактура?

— Да. Написал кое-что.

— Знаешь, я сейчас очень занят. Я на работу устроился.

А он покраснел и говорит:

— Это ничего, — и сердечно, в подбадривающей манере, мне жмурится.

Я же говорю: перед наглостью краснеет.

Особенно меня восхитило это его «ничего».

...Как-то в Москву приезжали мои земляки. Игорян и Олег, бизнесмены. Останавливались у меня. У меня же и познакомились с Тиграном. И на какое-то дело он их уговорил, мелкое разовое дело, из серии «здесь купил, там продал». Договаривались, что товарищи мои получат одну сумму, а получают они от Тиграна другую, процентов на двадцать меньше. Он им объясняет: это в связи с тем-то, с тем-то, из-за таких-то расходов непредвиденных, и как ему «неудобно, что так получилось, но... ничего...» Игорян рассказал мне об этом, и на этом месте сделал паузу — и мы расхохотались, выпучившись друг на друга.

«Неудобно, конечно, но... ничего...»

...Вечером, как и обещано, наглый стук.

Открываю дверь — Тигран прыгает на хвосте. Умытый, с блеском на налитых щеках. Прется в комнату.

— Слушай, Тигран, если ты насчет редактуры, то я уже объяснил — времени нет совсем.

Тут он уселся покрепче и стал раскачиваться из стороны в сторону. И причитать:

— Не хочешь ты мне помочь. Не хочешь. Вижу, не хочешь ты мне помочь...

И... я не выдержал, я дал слабину. Я сказал:

— По крайней мере, до субботы я занят.

Он оживился необыкновенно.

— Ну, тогда я в субботу зайду, ладно?

И рукопись сует. А там такой объем, я глянул, день сидеть с утра до вечера. Мелко, плотно, непонятно, и все исчиркано.

— Не. Не надо. Я сам к тебе зайду.

Провожаю его до двери, возвращаюсь. На столе лежит его тетрадка.

Заглядываю в нее. Беда. Бог с ней, с орфографией и почерком, но он что-то такое делает с синтаксисом, как-то так хитро его выворачивает, что хотя смысл, в общем-то, интуитивно понятен, но, как это правильно сказать, задумываешься навсегда. Потому что логика его речи, она что-то в твоей голове портит.

...В субботу вечером запираюсь изнутри. Предупреждаю Андрея: меня нет.

Тигран, как я и думал, приперся сам. Слова соседа выслушал, но пару раз в дверь ко мне все же толкнулся, проверил. После чего прошел в комнату к Андрею и там надолго засел.

Я слышал сквозь стену, как он вербовал на редактуру Андрея, но тот, молодец, держался твердо.

Я же тихо тосковал.

Потом он слинял, но я понял, что он будет бегать и бегать.

И я пошел к нему.

Мы сели за стол, друг против друга, разложили бумаги. Работаем. Я поминутно переспрашиваю, что он в том или ином месте имеет в виду. Дошли до эротической сцены. Действие в больнице. Ночь. Дежурная медсестра и больной. Я вглядываюсь в буковки. Пластика движений героев, сама мизансцена — как в тумане.

— Тигран, не понимаю... Что они делают?

Тут он вскочил, обежав стол, оказался у его торца, нагнулся, уперся в торец ладонями, отклячил задницу, прогнувшись в позвоночнике, и, повернув ко мне лицо, пояснил:

— Это медсестра.

Потом отпрыгнул на шаг назад, поймал невидимую медсестру за талию, опять посмотрел на меня и добавил:

— Это больной.

После чего стал мелко вибрировать тазом:

— А вот так они делают.

И я такой — подняв стило, с ученым видом изучаю это безобразие.

— Понятно.

Проходит несколько лет. Я уже не живу в общежитии, но иногда в нем бываю. Встречаю Андрея, своего бывшего соседа.

— Видел тут Тиграна, — говорю. — Он изменился. В лучшую сторону.

— Да, он изменился. Какой-то грустный ходит. И скучный... Стареет, наверное.

— А я что говорю? Изменился — в лучшую сторону.

Все мы меняемся в лучшую сторону. Но это... ничего.

Аннотации научных статей

Н.Цыркун. Ржавый гвоздь

Статья анализирует новый тип телесериала, ведущий свое происхождение от реалити-шоу. Исследуя возможности такого паллиативного формата — жанровые, содержательные, эстетические и технические, — автор приходит к выводу, что подобные инновации ведут к существенному расширению зрительской аудитории.

«Реальные пацаны», реалити-шоу, сериал, видеодневник, ТНТ

К.Тарханова. Средняя по больнице

Разбирая один из самых рейтинговых сериалов последнего сезона — «Земский доктор» («Россия 1»), автор предпринимает подробный контент-анализ историй из жизни врачей, обращая внимание как на природу их популярности, так и на особенности восприятия разными категориями телеаудитории. Статья содержит ряд концептуальных характеристик «медицинских» историй, касающихся выбора главного героя и принципов организации нарратива, соединяющего личную драму протагониста, его профессиональную деятельность и полижанровые рассказы из жизни пациентов.

«Земский доктор», «Россия 1», роман, «идеальный» сюжет, врач

И.Любарская. Те же яйца, вид сбоку

Статья посвящена одной из актуальных проблем современного российского телевидения — творческой адаптации зарубежных сериалов отечественным ТВ. На примере сериала «Побег» автор разбирает причины, природу и механизмы трансформации, которую претерпевают истории, написанные американскими драматургами, при переносе в российскую реальность, а так же типологические ошибки, допускаемые при этом российскими телеканалами.

«Побег», аналог, Первый канал, американский сериал

С.Цыркун. Отцы и деньги

Автор исследует социально-психологическую и идеологическую природу, эстетические принципы и трансформацию жанра советского «школьного фильма» в его динамике — с послевоенных лет, оттепели, позднего застоя и до сегодняшнего дня. На примере телесериала «Барвиха» Сергей Цыркун рассматривает метаморфозы, произошедшие как в самих персонажах-старшеклассниках, так и в способе показа реальности, героев и конфликтов постперестроечной школы, в которой преломляются актуальные проблемы большого мира. В их числе — рождение нового сословия, иных по сравнению со старшим, советским поколением ценностей, приоритетов и целей, иной формы сосуществования «отцов» и «детей».

«Барвиха», «школьный фильм», поколение, подростки, учитель, ТНТ

Г.Померанц. Поиски русской ментальности

Историко-культурологическая и философская статья Григория Померанца содержит научно обоснованную полемику с исследованием Андрея Кончаловского, посвященным особенностям российской ментальности. В основе полемики — несогласие с предложением Кончаловского о единой однородной системе взглядов и представлений, существующей у нации. Автор статьи, споря с этим утверждением, находит аргументы в разных эпохах развития России, а также в типологии классических характеров русской литературы.

Ментальность, культура, народ, реформы, литература

А.Долин. Миротворец

Автор создает многомерный портрет культового тайского режиссера Апхичатпхонга Вирасетакуна, лидера критических и фестивальных рейтингов последних трех-четырех лет. Художник, завоевавший «Золотую пальмовую ветвь» в Канне-2010, интересен не только как создатель своего собственного экспериментального кино, но и как самый яркий возбудитель острой профессиональной полеми-

ки, связанной с возможностями кинопримитива, органического сочетания мировоззренческого простодушия и сложной эстетической игры, новаций для избранных и расчета на зрительский успех.

Апхичатпхонг Вирасетакун, Канн-2010, наив, примитив, бесконфликтность

С.Анашкин. Минимализм/максимализм. Труды и дни одиночки

Статья представляет собой подробный эстетический и идеологический разбор документальных фильмов крупнейшего мастера современного китайского кино Ван Бина, чей игровой дебют «Канава» — сильнейший образец радикального протестного искусства — вызвал восторженную реакцию критики на Венецианском фестивале этого года. Анализируя особенности минималистского стиля режиссера, яростного борца с тоталитарным политическим режимом, автор статьи подводит к пониманию не только творческого метода Ван Бина, но и главных характеристик природы китайской традиционной культуры, таких понятий, как автор, герой, зритель.

Ван Бин, «Человек без имени», минимализм, радикальный гуманизм

Е.Гусятинский. Политика без политики

Статья подводит итоги фестиваля документального кино «Флаэртиана» (Пермь), анализируя имманентную для документалистики оппозицию таких категориальных пар, как «правда жизни» и «авторская интерпретация», «необработанная реальность» и «художественность», «образ» и «подлинный человек с улицы». Взаимодействие и взаимное отторжение этих и других основ творческого метода автор рассматривает и в исторической динамике, и на конкретных примерах, сосредоточив внимание на фильмах, содержащих серьезную социальную проблематику.

«Флаэртиана», документальное кино, автор, реальность

В.Боксер. Кургинян у ворот?

Статья представляет социологический и культурологический анализ актуальных проблем модернизации России, подробно останавливаясь как на особенностях национальной ментальности, так и на системных ошибках власти. Исследование в чем-то развивает разговор на тему «реформы и общество», «реформы и человек», «реформы и культура», начатый журналом в № 10 за этот год.

«Суд истории», власть, СМИ, государство, общество, телевидение, «Петербург — 5 канал»

S U M M A R Y

Where is cinema?
Round table talk.

Nina Tsyrkun
A rusty nail
Review of TV-series DUDES (Russia).

A novelty on Russian TV — videodiary originated from reality-show is being analysed. Tracing down the genre, substantial, aesthetic and technological resources of the format in question the author argues that it substantially challenges the pompous glamour of major channels.
DUDES, reality-show, TV-series, videodiary, TNT channel

Katerina Tarkhanova
Average temperature
Review of TV-series A COUNTY LEECH (Russia).

A thorough content analysis of medical stories by the example of the last season most highly estimated TV-series A County Leech (Russia 1 channel) is assumed. The nature of their popularity and peculiarities of their comprehension by different constituency segments are specified. Certain conceptual characteristics of this kind of subject matter as far as choice of the protagonist and narration is concerned — that is cumulating one's personal drama, professional activities and multigenre patients' stories are singled out.
A COUNTY LEECH, Russia 1 channel, novel, ideal, subject matter, medical doctor

Olga Ganzhara
Glukhar as the national idea
Review of TV-series GLUKHAR (Russia).

Irina Lyubarskaya
Same old soup just reheated
Review of TV-series PRISON BREAK (Russia).

Creative adaptation of foreign TV-series as an urgent problem of domestic TV is under consideration. Dealing with Prison break series the author dwells on reasons, nature and mechanisms of transformation of American stories when transferred into Russian reality, as well as on typical mistakes made by Russian channels.
PRISON BREAK, analogue, TV-channel, American TV-series

Olga Ganzhara
Fronts of Bykov
Review of TV-series INTERNS (Russia).

Sergei Tsyrkun
Dads and dough
Review of TV-series BARVIKHA (Russia).

Dynamics and up-to-date transformation of Soviet «school film» genre through its ideological and socio-psychological aspects are examined. Uprisal of a new social stratum under contemporary economic and ideological conditions as shown in Barvikha TV-series, exemplified with representatives of two generations, is analysed in historical perspective.
BARVIKHA, school film, generation, adolescent

Grigory Pomerants
In search of Russian mentality

Polemic response towards investigations by Andrei Konchalovsky, devoted to peculiarities of Russian mentality. The author contests Konchalovsky's thesis about one whole homogeneous system of views and beliefs characteristic of the nation. Contradictious arguments found both in various epochs of Russia's history as well as in typology of classical personages of Russian literature are put to use.
Mentality, culture, nation, reforms, literature

Georgy Pusenkov
Children of earthen floor

Sergei Medvedev
Dao of vodka

Anton Dolin
Peacemaker
Portrayal of Apichatpong Weerasethakul

A multidimentional portrayal of the cult Thai filmmaker, the leader of critical and festivals' ratings of the latest three or four years. The Golden Palm of Cannes-2010 winner is challenging as the creator of experimental cinema of his own and the most striking provocative of professional polemics concerning the possibilities of cine-primitive, organic mixture of ideological naivete and intricate aesthetic game, innovations for those chosen and aiming at success with the viewers.
Apichatpong Weerasethakul, Cannes-2010, naivete, primitive, lack of conflict

Sergei Anashkin
Mini/max. Days and deeds of a loner

A detailed aesthetic and ideological inquiry into two documentary films by the noted Chinese filmmaker Wang Bing, whose feature debut Jiabiangou as the bright token of cinematic radicalism evoked enthusiastic response at the Venice Film Festival this year. Through analysis of the helmer's minimalist method the author comes out to understanding major characteristics of traditional Chinese culture and such its notions as author, hero, viewer.
Wang Bing, MAN WITH NO NAME, minimalism, radical humanism

Evgeny Gusyatinsky
Policy without policy
Flaertiana-2010

Summing up the results of the documental cinema festival Flaertiana (Perm'). Intrinsic for documentaries opposition of such categorical dyads as 'truth to life' and 'author's interpretation', 'raw reality' and 'artisation', 'image' and 'a next door man' are investigated. The author considers interrelation and mutual rejection of these and some other fundamentals of creative method both in historical dynamics and through specific examples, focusing on films with profound social message.
Flaertiana, documentaries, author, reality

Sergei Sytchov
Truth about real men
Review of Mika Ronkainen's FREETIME MACHOS (Finland).

Grigory Libergal — Sergei Miroshnichenko:
«Only censorship of quality has effect with us»
Conversed by Sergei Sytchov

Evgeny Ass — Alexei Muratov — Yury Grigorian
Wild field
Moderated by Daniil Dondurei and Nina Zarkhi.

Rem Koolhaas
Space of expulsion
Conversed by Stefan Bergdorf and Bernhard Zand.

Rem Koolhaas
An obsessive compulsion towards the spectacular

Julian Worrall, Erez Golani Solomon
21st Century Tokyo: Architecture as performance
Conversed and commented by W. David Marx.

Vladimir Bokser
Kurginian at the gate

Sociological and culturological analysis of some urgent problems of modernization in Russia. Peculiarities of national mentality and systemic errors of those in power are narrowly investigated. Partially continuation of the discussion, initiated in issue 10 of this year, devoted to the topic «reforms and society», «reforms and person», «reforms and culture».
Power, media, state, society, TV

Maxim Stishov — Dmitry Fiks:
«We are three decades late»
Russian TV-series on crossroad
Conversed by Daniil Dondurei

Natalia Stavrovskaya
Godard 8-0

Jean-Luc Godard
Excerpts from a book and interviews.

Alexandre Lungin, Sergei Osipian
Midday

Yury Solodov
Daddy
That's nothing
Short stories.

Журнал издается
при поддержке

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым
коммуникациям РФ

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа»
(телеканал «Домашний»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Фонда ЕЛЬЦИНА

Интернет-версия
«Искусства кино» осуществляется
при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 8.12.10. Подп. к печати 17.12.10
Формат бумаги 70 х 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 12052. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138,
РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru


ИНТЕРНЫ
по будням в 19:00

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АРТЕМЬЕВОЙ, А.АРТЮХ, Т.ДОНДУРЕЙ, Е.ПАИСОВОЙ, Н.ЦЫРКУН, О.ШАКИНОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Проблемы безбюджетного кино

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«2morrow»-2010
«2 in 1»-2010
«Артдокфест»-2010

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ
ОЛЬГА АНДРЕЕВА
ДМИТРИЙ МАМУЛИЯ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ЖАН-ЛЮК ГОДАР
ТОМАС БАЛЬМЕС
ТЕОДОР КУРЕНТЗИС

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Имеет ли doc. право на art?
Виктория Белопольская о «Флаэртиане» и «Артдокфесте»

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

Роман Гутек. Польский опыт организации артхаусного фестиваля

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Политические программы на телевидении
Безбашенное телевидение

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Александр Гоноровский. 47